第一辑：

涂鸦时代

丿

崔健 VS 林志炫：两代人的“花房姑娘”

我独自走过你身旁
并没有话要对你讲
我不敢抬头看着你的，噢～脸庞

你问我要去向何方
我指着大海的方向
你的惊奇像是给我，噢～赞扬

你带我走进你的花房
我无法逃脱花的迷香
我不知不觉忘记了，噢～方向

你说我世上最坚强
我说你世上最善良
我不知不觉已和花儿，噢～一样

你要我留在这地方
你要我和它们一样
我看着你默默地说，噢～不能这样

我就要回到老地方
我就要走在老路上
这时我才知离不开你，噢～姑娘

——《花房姑娘》

愤青的“花房姑娘”

20世纪80年代中期发出的“一无所有”的吼叫声，已然成为遥远的呼唤，但至今我们依然能够感受到它巨大震荡的余波。与海子的诗歌、马原的小说、张献的戏剧、陈凯歌的电影、谭盾的音乐、徐冰的美术等文化现象一样，崔健的摇滚乐是20世纪80年代中期文化界的一次严重事故。这一系列事故带来的文化后果是：制造了难以弥合的文化断裂。而这一切在今天又构成了关于80年代的文化神话。从某种程度上说，当下许多文化风潮，无非是那一次文化震荡的直接或间接的回响。

现代摇滚乐与青年文化反叛运动是一对孪生兄弟，20世纪60年代美国文化即证明了这一点（约翰·列侬、平克·弗洛伊德的摇滚乐与“垮掉的一代”的艺术和嬉皮士运动）。正如20世纪60年代的美国青年文化运动一样，个体的自由意志与意识形态化的文化制度的冲突，是中国80年代中期最具挑战性的文化冲突。但它基本上仍属于“绿色”文化革命。

在20世纪80年代，“愤青”一词尚未流行，但那时的文化青

年除了学生干部和积极分子之外，几乎一律是“愤青”。愤怒的青年的声嘶力竭的叫喊，摇滚乐成就了一代文化英雄（而不是文化明星）。这是20世纪80年代的愤怒的青年的声音。在崔健破碎、嘶哑的声音中，我们可以听到一种生命力被压抑的焦虑、无可奈何的哀伤、无名的愤怒，狂躁的野性的力量。这显然是文化剧烈震荡和断裂的先兆，其积蓄的社会政治能量却不可低估。人们很快就领略到其爆炸性威力。

在当时，崔健的摇滚精神被1988年的“10万大学生下海南”这样的事件所印证。这是一次真正的集体大逃亡，10万年轻人像冲出笼子的鸟儿一样，飞向一个被想象和渴望所虚构出来的自由天空。这一事件表明，对于自由的幻想和渴望，是20世纪80年代文化青年的共同夙愿。而“流浪”则是他们惟一的选择。凯鲁亚克的小说《在路上》,是美国青年反叛制度化文化的标本。“在路上”的意识，是青年一代走出坚硬的制度化文化困境的宣言书。“流浪意识”也始终贯穿着崔健的摇滚乐。崔健的一曲《一无所有》，就唱出了一代人的心声。

在崔健的所有歌曲中，《花房姑娘》称得上是最抒情的一首。比起他的那些怒吼式的歌曲来，《花房姑娘》中多了一点柔情的东西。正是这一点点柔情，透露出了20世纪80年代青春情感生活的冰山一角。

在处理柔情的方面，20世纪80年代的艺术普遍面临考验。《花房姑娘》中的情爱体验,看上去是一种粗野与温情、狂躁与哀伤的奇妙的混合物。真挚而又强烈的情感与压抑的文化环境和笨拙的表达方式，造成了歌曲中诸情绪元素之间的极度不协和的关系。从嘶哑的歌声中，可以听出一种内在的紧张感和撕裂感。这是80年代的愤怒的青年的声嘶力竭的声音和他们情感饥渴和焦虑的证明。

小资的“花房姑娘”

2000年,香港歌星林志炫重新演绎了《花房姑娘》,新一代的歌迷得以间接地领略了这首20世纪80年代的抒情歌曲经典之作的风貌。

林志炫版的《花房姑娘》是一部MTV。我们看到这位形容俊美的歌手，倘佯在某个现代都市的林荫街道上，深情而又忧伤地歌唱道：“你问我要去向何方／我指着大海的方向／你的惊奇像是给我／噢~赞扬……”我觉得，如果把最后一句改为“你的惊奇像是给我／噢~耳光”,似乎更为贴切。从MTV中的现场看，此时此刻若真的“指着大海的方向”，肯定是脑子进水的，“耳光”伺候在所难免。拥有一位“野蛮女友”，应该更符合当下青年的口味。如今，坚强，已不是男子的优良品质。一个标准的好男人要求有温柔、体贴的性格，即使在迫不得已需要显示阳刚之气的时候，所要的也是“扮酷”。坚强显然是多余的。同样，善良，也已不是姑娘的美德。就算不过分“野蛮”，靓、发嗲、扮蔻，才是美眉们必修的功课。这样，后面所唱的“你说我世上最坚强／我说你世上最善良”，则不免有些不合时宜了。

在旋律方面，林版的《花房姑娘》增加了一些装饰性成分，修补了崔版的坚硬、撕裂和粗砺的部分，使之显得平滑、流畅，再加上近乎完美的配器，这样，整首歌听上去更为丰满、柔美、华彩。而歌手特有的清丽而且有些甜腻的歌喉，也更适合悠扬的抒情，这显然是崔健沙哑、粗犷的嗓音所不能比拟的。林版的《花房姑娘》唱出了新世纪“小资”的心声。

这样，重新装修过的《花房姑娘》，比起崔健的原版来，更柔和，更温情，更具亲和力，也更容易被消费。一般而言，新世纪的青年在物质方面显然不是“一无所有”，制度化文化的压抑感也不

是忍无可忍的。流浪意识在新《花房姑娘》中被温和的旋律所弱化。流浪，并非迫在眉睫的事变，或别无选择的途径。但它依然是可能的。鉴于“流浪”所具有的浪漫属性，它随时可能变成“小资”青年的文化消费的对象，变成时尚的一部分。诸如“大海”之类所蕴含的象征性意义，也在这里被消费掉。一种虚拟的流浪感，让“小资”们自我感动。它看上去更像是郊游、远足之类活动的变种，是对刻板的、无激情的生活的余兴和小点缀。

在情感方面同样不能说是“一无所有”。从大众传媒中我们可以看到，小资作者孜孜不倦地教导人们调情，电视节目主持人公开调情示范。我们似乎处在一个情感过剩的时代。然而，这个时代的荒诞之处也在于此：一方面是调情过剩，另一方面又是情感的极度匮乏。

值得一提的是，MTV 这种形式也使艺术品更便于消费。它可以进入 KTV 包房，成为卡拉 OK 的必备曲目。在卡拉 OK 这一个硕大无朋的胃囊里，将任何音乐都可以囊括其中，经过夜间的糜烂和消化，排泄出来的是聒噪的声音渣滓。在这种语境下，歌唱的与其说是‘花房姑娘”,不如说更像是‘歌厅小姐”。

丿

王菲："酷时代"的塞壬

三分忧郁＋三分冷艳＋三分性感＋一分懒散

2003年，作为"20世纪十大文化偶像"中仅有的女性，王菲叨陪末座。如果这一评选有足够的可信度的话，那么就可以断定，20世纪的中国文化基本上属于男人的文化。然而，对于王菲而言，这一超级荣耀实在算不得幸事。那些男性偶像除了少数一二位之外，基本上都是死去的男人。仅有的一位能够与之交流的朋辈——张国荣，也抢先一步成为新鬼。陪着一群已死或将死的老男人，坐在上个世纪高高的文化祭坛上，其孤独之感将如之何？

在一个世纪的文化"假面舞会"上，这位戴着"酷"的面具的神秘女郎，创造了演艺界的一个奇迹：不仅是一位出色的歌手，而且代表了一个时代的某种文化趋向。偶像化的王菲，属于世纪末小资文化的一颗熟透了的果实。对于王菲本人而言，名字的改变是一次至关重要的命运转折。王靖雯，像是一个丫鬟的名字，一个艳俗的流行艺人。王靖雯时期的歌即恰如其分地表现出这一俗艳风格。相反，王菲，谐音"王妃"。由王靖雯变成王菲，恰如一个灰姑娘

变成王妃（乃至天后）的故事的娱乐版。汲取了三个重要的中国城市的文化精髓，王菲的歌凝结为京沪港“三位一体”的文化“晶体”：上海的小资情调，北京的前卫精神加上香港的国际化的商业包装。这一转变，就好比毛毛虫蜕化成蝴蝶。

21 世纪另类小资的代言人

这个神情冷艳、举止怪异、性情乖张的精灵般的歌者，仿佛传说中的海妖塞壬，她歌唱或者沉默，都是致命的诱惑。为了她的歌声，人们甚至容忍了她的孤傲和轻慢，使这些怪癖变成她的魅力的一部分。而在其他歌手那里，任何怪癖都是必须细加掩饰的。

在这位世纪末的海妖的奇妙的歌声中，我们听到了来自遥远的 20 世纪 30 年代旧上海香艳情歌的回响。如《开在荼蘼》等，就是旧上海风格情歌的仿制品。但颤抖的泛音和有意扭曲的假声，则一洗旧上海的脂粉气，同时又摆脱了杨钰莹式的将这类情歌“小农化”的厄运。王菲给这些怀旧之歌加入了特殊的世纪末情调：精致的颓废和虚无感。

王菲显然是一个按照国际化标准的精心雕饰和修正的偶像工程。相对于欧洲偶像巨星（如梦露式的妖媚和麦当娜式的放荡）而言，王菲的女性气质则又染上了鲜明的东方化的色彩：性感，但不妖冶；标新立异，但不放荡。另一方面，王菲又清洗了大陆娱乐文化的农民气，也清洗了港台娱乐文化的市井气。她以她特殊的方式，直接抵达国际时尚的前卫风潮极顶——“酷文化”。在上世纪末掀起的“酷文化”时尚风暴中，王菲成为“酷一代”的精神偶像和代言人。

冷艳：“酷文化”的美学标志

王菲的“酷”的美学，与当下娱乐文化中的媚俗的温情和滥情的美学主流，形成了强烈的反差。这正是她的神奇之处。“酷”改变了艺人的文化形象，使艺人与受众之间的关系从取媚转向有限度的拒斥。“酷”的“低温效应”保持了与受众之间的距离，同时又带来“冷”的刺激性，等于是有限度的“施虐”，受众从中获得不同一般的快感。

“酷”，乃是我们这个时代的大众文化精神的内在分裂的重要症状。它将情感的自相矛盾的两极，强制性地扭结在一起：冷漠－热情；禁欲－性感。《不留》中的“身－心分离”，正是“酷一代”的精神症状。将压抑的热情以扭曲的方式展现出来，带有一定程度上的禁欲色彩，进而形成了一种“冷艳”的美学效果。这也是《将爱》专辑这朵虚无深渊之上的璀璨凄美的花朵令人迷醉的根源。王菲给世纪末的“玩世主义”增添了虚无的深度，将“玩世主义”由王朔、周星弛式的戏谑和卑微，变成了带有颓废情调的冷漠。

王菲的“酷”的美学在《阿修罗》中发挥到了极至。她甚至在佛教密宗的神秘主义哲学中，为现代世俗社会的颓废感找到了母本和依据，将世纪末的颓废和虚无，上升到接近于信念的高度。戴着“酷”面具的王菲，如同投胎转世为非人类的阿修罗，为世纪末空虚的灵魂舞台添上了一抹神秘主义的色彩。

这也是“酷时代”塞壬所能唱出的最哀婉、最深沉和最具魅惑力的歌声。

丿

刀郎：均质的“膨化”声音

一个声音飘荡在2004年的天空。声音的主人有一个听上去很响亮的名字——刀郎。

由于其长相的缘故，很容易造成误解，人们当他是来自底层的歌手。这一误解流传甚广，以致在许多媒体的报道中，都将刀郎的歌曲与民工联系在一起。褒扬者称赞其歌声满足了民工阶层的艺术需求，代表了底层劳动者的愿望。批判者则贬斥其歌唱的趣味粗劣低俗。但最近有关调查结果显示，多数民工并不喜欢刀郎，甚至不知道刀郎为何许人。虽然互联网上的搜索词“刀郎”排在第一，但众所周知，多数民工并没有上网搜索音乐作品的条件和技能。看来，把一切低俗无聊的事都嫁祸于民工，是文化商人的惯技。

事实上，卡拉OK厅、单位办公室、公务车、大学生宿舍的盥洗室，这些地方才是刀郎声音泛滥的地方。刀郎痴迷人群分布相当广泛，一般在小市民、公务员、职员、下层官员、乡镇干部、小知识分子、新崛起的中间阶层及暴发户当中，年龄在20岁至60岁之间。如此庞大的人群，保证了刀郎传播的覆盖面。

刀郎的原唱歌曲，一般比较响亮而且清晰，刺激但又不超越限

度，因而有一种舒适感。尽管从名字上冒充了新疆刀郎部族的原生态音乐，但刀郎的音乐从本质上磨平了真实生活情感中的那些粗砺和卑俗的东西，使之如同人造大理石一般的光滑。正好适应了上述人群的虚伪和自我分裂的生活，却与民工这一人群的生活格格不入。而刀郎翻唱的所谓“红色经典”，则是为了迎合中年以上的听众。但它不再是夸张激越的革命歌声，在革命的面具下，隐藏着一丝若隐若现的谄媚的笑容和欲说还休的调情的媚眼。这种种甜腻、黏滞音色，给这些“红色经典”添加适度的粉色色调，稀释了革命旋律中过于强烈的血红色，乍一看仿佛有点温情脉脉。

但这种暧昧的情感却并非情感本身，而只是指代诸如感伤、思恋等情感。它是某种情感的提示符，实际上与情感本身不是一回事。一经提示，听者就自动链接到某个情感按钮上。刀郎迷这一人群需要这种虚假的，却可以方便地被激发的温情，好使自己很方便地相信自己的良知尚未泯灭，情感尚未干涸，并因此而自我感动。这种没有语境的普遍的、均码的和自动化的情感，看上去像是抒情的样子，实际上只是一串冷漠的、音色单一的、苍白空洞的声音，提示着歌者和听者的内在的空虚和无聊。

鉴于刀郎的歌唱的“广谱性”特质，其音色也相应地有强大的兼容性要求。刀郎及其制造商的成功之处在于，他们把歌唱的声音修整为音色相对均匀的一连串声响，如同经过数码技术处理过均质化的手机铃声，过滤了音乐必需的音色个性特征，从而可供不同使用者随机下载和播放。刀郎歌声的均质性与听者感受的均质性正好对接。

有趣的是，湖南某电视台的一条题为《取名“刀郎”招徕顾客垃圾膨化食品热销》的新闻，无意中恰如其分地道出了“刀郎”的赝品本质。刀郎的歌声正是这样一种“膨化音乐”：表面辽阔热烈，内在空虚无聊。报道称，卫生专家提醒广大消费者，这种劣质的膨

化食品含有大量的人工添加剂，长期食用有害健康。卫生专家针对假冒的“刀郎食品”的评判，完全可以原封不动的照搬过来作为对真实的刀郎音乐的评判。一些刀郎迷不听刀郎就无法入睡，显然已经是有了某种症状。均质化的声音为听者提供适度、持久和均匀的刺激，并产生轻度麻木感。听者在适度的舒适感中被改造为更容易与之对接的声音受体，如同一个多功能的声音播放器。刀郎的歌声可以看做典型的时代精神症状。

事实上，发现刀郎的赝品本质并非难事。但专业音乐人却陷于集体沉默。一方面是慑服于商业资本的淫威，另一方面恐怕是这些专业人士假惺惺的自命清高。专业音乐人几乎一律采取“鸵鸟政策”，并没有人出来揭穿他的新衣的本质。他们不无嫉妒地眼看着一个穿着破破烂烂内裤的明星人物，在本属于他们的歌曲市场上招摇过市，本指望这个几乎赤条条的“歌曲之王”出丑，没想到却真的成了那些群氓心目中的“国王”。刀郎的出现，是对专业音乐人的一种嘲弄。

另一条消息则以隐喻的方式预言了刀郎未来的命运。据报道，在一次盛大的娱乐庆典仪式上，刀郎摔了个跟头。这似乎在暗示沐猴而冠终究难以为继。摔倒，这是迟早的事。它使我想起了几年前那位在互联网上哼哼唧唧呼啸而过的“东北人”，很快就烟消云散了。恶俗之风虽然来势迅猛，但从来不会长久，无论其来自东北还是西北。

丿

瑞奇·马汀与臀部经济的初级阶段

踩着“皇马”的脚后跟，带着会唱歌的屁股，“拉丁情歌王子”瑞奇·马汀不远万里，来到了中国，拉开了“国际名人访问”行动计划的帷幕。

瑞奇·马汀当然是国际名人，不仅歌喉名扬四海，他的臀部也誉满全球。这位拉丁人的所向披靡的臀部魅力，对于中国人也不例外。刚刚讴歌了小贝克汉姆俊俏脸蛋的中国时尚媒体，立即又纷纷被瑞奇·马汀的屁股所吸引，并为之倾倒。在一派“颂臀”之声中，瑞奇·马汀的歌喉反而显得黯然失色，无足轻重了。

在上海，瑞奇·马汀来到了著名的小资圣地——新天地，在那里他的伟大的臀部大放光芒，扭出了一片情欲“新天地”。歌迷也疯狂，极乐的尖叫响彻夜空。他的到来为中国正方兴未艾的小资情欲文化，注入了热情和活力。

臀部是身体的重要部位，它长成人体中最为肥硕的部分，肯定有它的道理。以往中国人对它的认识不足，一般只把它当作坐垫，或者只是在“打板子”的时候才会想到它。这些过于实用主义的想法，不仅未能充分发挥臀部的功能，而且多少还包含有某种针对身

体的等级观念，是对“下半身”的歧视。现代社会的情欲文化的兴起，解放了臀部，尤其是男性的臀部。而瑞奇·马汀不仅解放了臀部的功能，还大大丰富了臀部的语言。他的臀部热烈扭动，蕴含着无比丰富的表情，传达了用语言所难以传达的情欲内涵，甚至连小贝的脸部表情也难以与之比肩。瑞奇·马汀就是男性臀部解放运动的形象大使。

如果说，F4 的出现是男色时代来临的标志，而瑞奇·马汀的到来，则是男色时代的成熟。他展示的不仅是俏丽的脸蛋，而且还有下半身，从而在整体形象上完成了男性身体的情欲化。时尚生活冲破了身体长期的历史禁锢，走向身体的自由权利的获得和欲望解放，并以新的热情，迎接“下半身”文化高潮的到来。

然而，就在瑞奇·马汀扭着他的“世界名臀”刚刚离开之际，中国本土也爆出惊人“臀部新闻”。某地街头有人设立“打屁股”摊点，一年轻摊主提供自己的屁股，专供路人打击。我们能在臀部问题上如此迅速地与国际接轨，实在令人赞叹。

当然，同样是屁股，品格却有高下之分。洋臀国际化程度高，属于“跨国身体资本”，而且富于艺术性，可撩拨性感，带来美感享受。本地土臀则较为粗俗卑贱，而只能供人抽打，无非是一稀松平常的屁股而已。这两种臀部同进市场，价格也就大不相同。瑞奇·马汀臀部一扭，收入成千上万，可谓无价之宝。而“打屁股”的摊点明码标价为“打屁股打一拳 5 元钱”。价廉物也不美，殊为可叹。

不过，瑞奇·马汀的臀部虽然可以上台表演，供入欣赏，显然属于高雅一派，但通俗的本土臀部更为实用。摊主告示说得分明：“现在竞争激烈，要看上司脸色有冤屈只有埋在心中，我的屁股就是你发泄对象，你狠揍它，可解你的深仇大恨……”云云。在西方有专门作为心理治疗的辅助疗法之一的泄愤酒吧，内设有塑胶仿真

人，顾客可以将仿真人想象为其仇人，痛殴以泄愤。而当街打屁股的生意，更具中国特色。这毕竟是一个真实的臀部，而且价格便宜，打起来自然感受不同。顾客可以将摊主的屁股想象为上司的脸蛋，泄愤的效果尤为明显。

上述两种臀部在品质和价格上有着天壤之别，但以经济学观点视之，却有着共同的启示性。作为身体器官之一的臀部可以作为商品，并将获得某种经济效益。土臀价格虽贱，但已经有了初步的市场意识了，或者说，这是“屁股经济”的初级阶段。顺应经济规律，一部分人在“生产资料”匮乏的情况下，最大限度地开掘身体的市场功能，将身体器官转化为生产力，这也是市场经济的大势所趋。然而，令人疑惑的是，以一些人的肉身痛苦为代价，将身体资本化，来完成资本的“原始积累”，这难道就是第三世界国家“现代化”的必由之路？

迈克尔·杰克逊：天籁之音与臭皮囊

在迈克尔·杰克逊身上所发生的一切，总是那么的奇妙和出人意料。无论是其在舞台上的夺人魂魄的演唱，还是在现实生活中为人们所不齿的堕落，他总会成为举世瞩目的中心。这个人仿佛是上帝创造出来的，专门让人吃惊的怪物。在这一点上，大概只有足球场上的那位天神与流氓的混合体——马拉多纳，方能与之相提并论。

从照片上可以看出，杰克逊整容的努力，好歹有了些结果。长期以来，他不断地清理自己的身体，漂白皮肤，改造五官。他孜孜不倦地修改着上帝的作品，要把自己变成另一人种。只有天衣无缝，人类要跟上帝比试缝纫技术，显然是不自量力。人工的生命作品无论怎样巧夺天工，终究捉襟见肘，漏洞百出。迈克尔·杰克逊最终只能把自己搞得面目全非。事实上，他完全生活在一个虚假的世界当中，虚假的肤色，虚假的器官，还有空洞虚幻的名声……只有那充满魔力的声音才是惟一真实的。

然而，品行上的污点似乎比身上的皮肤更难漂白。从厌恶自己的身体开始，到侵犯自己的身体，到侵犯他人的身体，迈克尔·杰

克逊一次又一次地冲击着道德的界限，同时也冲击着法律的界限。最近的“变童丑闻”更是让他的歌迷们瞠目结舌。面对这个深重的罪孽，歌迷们痛苦万分，不仅如此，许多曾经接受过其资助的慈善机构也深感痛心。在许多人的心目中，迈克尔·杰克逊不仅是一位神奇的歌手，同时也是一位乐善好施的慈善家。人们很难相信这位“善”的天使竟然有着另外一副面孔，一副比他的已经毁坏了的容貌更为狰狞，更为丑陋的面孔。

对丑闻的具体内容及其性质，我并不感兴趣。案审开庭在即，真相有可能很快就能大白于天下。法律裁决是简单的，道德审判更简单。我感兴趣的是，这位奇迹制造者，这位丑闻制造者，这位令人着迷又令人惊讶和厌恶的奇人，是如何集神奇的歌唱与可耻的秽行于一身的。我再次打开他的MTV。我看见一张完全的“人造革”的脸。我闭上眼睛，则听到了一种非人间的声音。这种声音，如果不是来自地狱的话，那就只有天上才有。我只能在想象中将这个声音与发出声音的身体分离开来。

迈克尔·杰克逊就是这样一个矛盾体：神奇的声音与邪淫的肉体的奇妙混合物。在我看来，他的怪异行为乃至秽行，跟一般的变态行为不尽相同。我更愿意相信，他的邪淫和扭曲，乃是源自对完美的追求的失败的结果。他渴望得到一具像自己的声音一样神奇和完美的身体，于是，人工改造自己的皮肤和器官，最终却是一个破坏性的结果。他对自己的被毁坏了的身体早已失去了信心，甚至彻底绝望了。一种根深蒂固的对自己的皮肤和身体的厌弃，似乎只有通过抚摸另一张更年轻、更美丽的皮肤，方能得以缓解。变童无非是他想象中的完美皮肤的替代品。这就像是一个失明的人通过指尖的触摸，来占有那原不属于他的物品。但他对自己和对他人的身体侵犯行为，与其说是谋求快感，不如说是在寻找痛苦。通过痛苦来证明身体的存在，以挽救自己破败不堪的身体的价值。

倾听他的充满魅惑力的歌声，我甚至觉得，这个人仿佛就是上帝制造出来考验我们的道德容忍力的声音机器。他不得不为自己的行为付出高昂的道德代价并面临法律的惩罚。然而，最令我感到失望的是，这个总是挑战世俗的道德与法律的奇人，事到临头却不敢挺身担当罪责。终究是个窝囊废。

人们将带着极为复杂的心情，等待着杰克逊案的审判结果。或许，这位非凡的歌者，本来就只能作为一个纯粹的声音存在，肉体对他而言，则完全是个累赘。似乎是为了保持声音的纯粹，才把那破破烂烂的肉身留在人世，而他的灵魂已随声音一起蒸发掉了。当他停止歌唱的时候，身体立即变得空洞无物，是声音消逝后的物质渣滓，真可称得上是一具名副其实的“臭皮囊”。无论其外表还是其内心，都是如此。

陈逸飞：一个文化“理发师”的葬礼

“给忙人让路。”

——《塞维利亚的理发师》

无论从哪个方面看，艺术家陈逸飞都称得上是上海文化的标志性人物。他的去世，无疑是上海文化界的一个重大损失。这个多变的艺术家，这个成功的文化商人，这个耀眼的文化明星，他的去世，将使上海主流文化界突然变得暗淡无光。他是上海文化人的典范，也是这个时代的艺术变化的亲历者和见证人。通过他，我们可以窥见上海文化的基本属性和特质，也可以窥见一个时代的艺术轨迹。

陈逸飞显然是一位善于顺应时代潮流的艺术家。他的成败得失，均基于此。早在文革期间，陈逸飞就开始了其艺术生涯。当时，这位年轻的画家是“样板美术”的宠儿。他与魏景山等合作的油画《开路先锋》，称得上是文革时期的美术“样板”。“革命神学”的主题和概念化的构图，英雄人物夸张的形体和动作，以及明亮的神学色彩的背景，顺应了文革期间的样板美学原则。尽管如

此，其娴熟的技巧使得这幅作品在诸多样板美术作品中脱颖而出。

《占领总统府》（当时似乎叫做《中国人民解放军占领南京》）在我看来，是陈逸飞绘画艺术的巅峰之作。我至今依然记得少年时代从某本美术杂志上看到这幅画时的新奇感受。画面上的士兵形象真实而且充满生气，仿佛能让人感觉到了他们粗重的呼吸，完全不同于通常“样板美术”中的那些沉闷笨拙、一个个如同泥菩萨般的“英雄人物”。

《占领总统府》处理的依然是一个政治性主题。重大的政治事件和革命的史诗化的叙事，是必不可少的要素。但陈逸飞巧妙地将这一切它处理为一个视角独特的画面。一个俯角展现了更为辽阔的背景，但画面中心则依然有丰富的戏剧性的细节场面。风格阔放又不流于虚夸。灰褐色的背景带来的沉重的历史感与画面上方殷红旗帜所昭示的希望之光，激情动感的士兵与总统府顶冰冷坚硬的大理石，形成了强烈的反差，给人以强大的视觉冲击。

《占领总统府》在一定程度上摈弃了样板文艺千篇一律的宏大叙事和假大空的虚夸风格。虽然表现的是重大政治事件，但他借娴熟的写实手法表现出来，既符合革命艺术的政治性，又遵循古典主义美学原则。这是陈逸飞的机智之处。他能够恰如其分地在政治性和艺术性之间，找到对接的部位，并巧妙地黏合得了无缝隙。从某种程度上说，《占领总统府》是预示“文革”后美术风向转变的一个微弱的信号。

文革后美术风向的转变，决不仅仅是一个技法问题。直到20世纪80年代初期的罗中立、陈丹青等人那里，这一转变才告完成。这些新锐画家赋予美术更深沉的现实关怀。但与此不同的是，陈逸飞却在此时转向了现实的彼岸。陈逸飞在美国开始了艺术的第二阶段。他机敏地摆脱了在政治与艺术夹缝之间的尴尬处境，开始处理与现实相当隔膜的题材。

陈逸飞的艺术方式的转变，可以理解为他在西方世界寻求文化身份认同的行动之一部分。《上海旧梦》系列和中国古代仕女系列，可以看做是这一行动的后果。陈逸飞最擅长的是从想象的东方文化中，成功地分离出若干美学元素：仕女、青楼女子、团扇和绣花鞋，娥眉、皓腕和明眸……这些都构成了西方视角中的“东方性”元素，可以满足西方人对中国文化的视觉占有。陈逸飞成功了。这种成功，不仅是文化认同意义上的，同时也是商业上的。被从历史和现实语境中剥离出来的文化元素，也能够更方便地转化为商业符号。陈逸飞也以同样的方式处理西洋题材：小提琴、大提琴、金发碧眼、连衣裙……西洋文化的诸多元素被分离，成为可以任意抽取的文化代码和标签。

陈逸飞的作品就是一个巨大的文化符码仓库，可以满足不同的文化观念和美学趣味的诉求。这些没有背景的，指代所谓“东方性”或“西方性”的文化漂浮物，可以随意安置在任何空间里，成为一种点缀和装饰。尤其适合成为温馨家居的装饰品。

在技法上，摈弃了任何粗砺的笔触，将画面处理为静止安谧的、暖融融的温柔之乡，可以缓解现代人的时间性焦虑和现实焦虑。挂在卧室里，给人一种镇静、舒适的效果，相当于催眠曲的作用。而随着城市家居空间的改善和对室内装潢品位的提高，对陈式艺术品的需求量也随之上升。他的画作的拍卖价格不断上扬。更为有趣的是，在上海的弄堂里，开始有了批量生产陈式风格的绘画赝品的手工作坊。

毫无疑问，陈逸飞的绘画带有鲜明的海派特色。在殖民地背景下的旧上海，多重文化的杂乱混合，各种各样的文化都分解为流行元素，在商业的催化作用下，混合在一起。经过精明的上海人精心的调配，将其变成一个看上去十分光滑和完整的整体。它就像是一杯通过商业的酵素勾兑出来的，有点发酸的文化鸡尾酒，在时尚场

合下饮用它，与其说是对酒的爱好，不如说是一种对品位和时髦的标榜。光滑、艳丽的色彩，和谐的构图，青楼佳人的温柔芳姿，古代女子的低眉冥想，暧昧的情欲和迷蒙的梦幻……呼应着上海“怀旧热”，陈逸飞的绘画将殖民地时代旧上海的妖冶魅力表现得淋漓尽致，这些同时也是中国文人的陈旧梦想。这一点，恐怕只有王家卫的相关电影才能与之相媲美。而这些假想的上海却又是那般精致和完美，相比之下，真实的上海反而像是一个赝品。

陈逸飞的艺术行为取得了商业上的成功，甚至可以说，他是将艺术与商业完美结合的开拓者和典范，但他也开启了香艳、颓靡的画风。这是一个“与时俱进”的艺术家，他并不刻意坚持自己的原则，他从来就是时代的弄潮儿。如果说有什么是一以贯之的话，那么，这种机变就是其一贯作风。

当陈逸飞再一次成为公共人物的时候，他已不再仅仅是一位艺术家，而是身兼多重角色的人物：电影导演，文化出版商，服装设计师，环境艺术设计师……他的野心勃勃的计划和奇思妙想，令人艳羡和钦佩。这些介入时尚生活领域的活动，无疑需要充沛的精力和热情，需要对日常的物质生活的热爱。在我看来，这些与其说是一个艺术家的创造性冲动，不如说是出自作为上海男人的天性。事实上，上海男人天生就是“生活艺术家”，他们会生活、讲究情调和品位，精明、细致而又有耐心。在商业化的时尚生活潮流中，他们如鱼得水。当然，陈逸飞并不讳言自己的商业化倾向，这一点，似乎比他的伙伴余秋雨来得更为诚实。

对于陈逸飞的艺术转型，人们评价不一，但可以肯定的是，陈逸飞正在通过全新的文化行动，重塑其个人形象。他正在拍摄的电影《理发师》，仿佛对其艺术转型的一个绝妙的比喻。从某种程度上说，他本人就是从艺术家蜕变为一个文化“理发师”。我们看到这个人在忙碌，从宁静、逍遥的艺术境界，奔向烦忙、纷扰的物质

世界，忙于为这个时代打理一个光鲜、清爽的形象，用时尚的发型为这个蓬头垢面的时代整容，将破衣烂衫美化为古代仕女身上散发着脂粉气息的亵衣。这一点也正与上海这个城市的文化主流相吻合。他们善于将城隍庙、石库门等破破烂烂的文化废墟粉饰一新，转化为商业和时尚生活的样板。

不过，在新上海的时尚生活的快车上，已经不再有陈逸飞。这个忙碌的人终于得以安歇了。而活着的人仍在蓬头垢面地奔忙，疯狂地奔忙。

丿

“媚语大师”余秋雨

对余秋雨在文革期间究竟干了什么，我不感兴趣。说实在的，那个年代的人没有抡棒子把别人打死，已经算得上是个好人了。余秋雨花几十万字在《借我一生》中孜孜不倦地证明的也无非是这一点。当然，倘若他没有在《学习与批判》之类的杂志上发表几篇烂文的话，那他几乎真可以称得上是个“好人”了。就算不是个“好人”，但他似乎也算不上是“恶人”。就他那样，作恶也作不出什么名堂来。纠缠于余在文革期间的所作所为，只能抹煞余秋雨批判这一文化行动的真实意义。余秋雨本人似乎也很清楚这一点，他不厌其烦地纠缠于那些陈年旧事的细枝末节，充分发挥了“海派文人”的特长，用鸡毛蒜皮来抵御批判的锋芒。余杰等人以为抓住了余秋雨的文革小辫子，其实那只是一个假发套，他随时可以扔出去，来一个金蝉脱壳。

平心而论，作为一位散文家，余秋雨在当代文坛上还是有一席之地的，尽管我本人对他的文章十分之厌恶。可是，他本人好像不满足于散文家的地位，大有要向“文化大师”发展的趋势。这就给人一种沐猴而冠的感觉。我不知道他的这种自我膨胀的幻觉是如何

滋生的。

余秋雨批判的意义并不在于要把他个人搞倒搞臭，而在于这种批判是一种文化批判，是一场意义重大的文化行动。真正需要认真对待的，恰恰是其作为散文家时期的余秋雨，是余文所代表的文化趣味、精神倾向和价值立场。

余秋雨代表了中国文人在现实世界中左右逢源、如鱼得水的品格。在任何时代，他都是时代的宠儿。从《学习与批判》时代到市场经济和民族主义泛滥的时代，余总是能恰当地挠到主流文化的痒处。在官方散文家中，余实际上是接过了杨朔的接力棒，他用虚夸的民族主义热情，替换了杨朔散文中的“革命”意志。另一方面，与杨文的赤裸裸的高亢讴歌的聒噪不同，余文用窃窃私语和交头接耳向权力暗送秋波。历史和文化的灿烂碎屑，掩盖了这一切，因而显得更为隐秘和暧昧。

通过他的散文，总是可以看到他在历史迷雾所笼罩的深闺中，向现实的权力发出迷人的媚笑。而这种迷人的笑容，则被一般读者理解为文化本身的光芒，他们甚至感谢余文用虚伪的文化光芒照亮了他们蒙昧的双眼。正是在这种暧昧不明的状态下，余文赢得了市场。在文体上，余文则代表了这个时代文化之最恶俗和浮夸的一面。有人把这种文体称作“娓语”的当代复活，但这种变异了的、用来向权力和市场双重献媚的“娓语”，不如直截了当地叫做“媚语”。

丿

王家卫与旧上海影像

对于现代影像艺术而言，上海这座城市既是它的源泉，又是它所渴求的对象。无数摄影机镜头凝视过这座城市，就像一个陷于情欲中的人，永不餍足地凝望着他的情人。

有三重影像包围着上海，如同三重目光投射向上海。上海在这重重的影像叙事中，建立起她的风情万种或瞬息万变的姿态。

红色叙事中的旧上海

1949年以来，人们总在尽量改造或抹杀有关旧上海的记忆，红色叙事重新改写了人们关于上海的叙事。旧上海（她在更多的时候被称作“上海滩”），它使人们联想到“冒险家的乐园”，联想到“华人与狗不得入内”的牌子街头，联想到卖报的流浪儿，搬运码头令人胆寒的“过山跳”，“拿摩温”的皮鞭，人间地狱的育婴堂，还有租界、黑帮、夜总会、酒吧、霓虹灯等等等等。这些不仅出现在文学作品中，也出现在影像艺术中，革命京剧样板戏《海港》将这种经过革命意识所改造过的地狱化的旧上海元素，发挥得淋漓

尽致。

与此相对照的是一个乌托邦化的新上海。如电影《大李、老李和小李》中，作为故事发生地的曹杨工人新村。那里阳光明媚，鸟语花香，人民喜笑颜开，安居乐业。

黑色叙事中的旧上海

1985年。上海街头。家用电器商店门口集聚着成群的市民，一些胡同口也同样集聚着人群。人们的目光集中在老式的黑白电视机的屏幕上。“砰砰砰”三声清脆的枪声，使聚精会神的观众们骤然一惊，接下来他们又舒了一口气，电视屏幕上打出“三枪牌”内衣的广告，这是这一集电视剧中间的短暂的间歇，观众可以稍息一下紧张的神经，议论议论刚才的剧情，直到广告结束，电视剧继续播放……

这部吸引了成千上万观众电视剧叫做《上海滩》，是当时在中国大陆播放的为数不多的香港电视剧之一。电视剧风靡了整个大陆。一时间，那首汪明荃演唱的片头曲的旋律响彻大大小小的城镇的街头巷尾，周润发扮演的主人公许文强的装束——长长的风衣和长长的白色围巾——也迅速为众多的年轻人所模仿，成为那个时期的‘时装”。

同样是旧上海的故事，香港版本的《上海滩》所显示的却是另一种色彩。一个并不是漆黑一团的“黑社会”，一个为了生存而只身闯荡上海滩的外省来的年轻人。它充斥着娱乐影视剧所具有的全部要素：黑帮，非法交易，凶杀，武打，言情等，人物关系也是依照通俗故事的惯例：英雄美女，才子佳人，等等。除了大众通俗文艺中惯常的正义与邪恶较量的主题内容之外，这个故事它还有另外的内容：反帝爱国。这是殖民地（或半殖民地）人民特需的精神佐

料。由此可见，这个故事是市民社会通俗文艺诸因素与近代以来中华民族之精神焦虑的奇特混合物。这也差不多是第三世界大众文化工业制作的最基本的工艺流程。

事实上，反帝爱国内容除了在特定的情形下可以满足一下集体虚荣心之外，它对于大陆观众并无太大的吸引力，对上海的观众的吸引力就更小。我想，大部分的上海观众更感兴趣的是电视剧中所展现的他们旧日的故乡——旧上海。片子一开始就出现了这样一些地方：先施公司、百乐门大酒店、霞飞路……这些名字既熟悉又陌生，它仿佛是遥远的过去或者是另一个国度里的事情，但它又是他们每天都会走过的地方。这些消失了的过去，如今在哪里？这些被遗忘了的时光，还会重现吗？

对于已经习惯了革命文艺的大陆观众来说，这个“黑色故事”提供了一种新奇的经验。《上海滩》的故事演绎了一个与1949年以后革命文艺的反向逻辑的故事。革命文艺中经常表现的是资产阶级青年如何摆脱旧的阶级意识，旧的生活方式，而获得革命意识，成长为无产阶级的一员的。而在这个故事中，主人公许文强的成长道路正好相反。他曾经是一位进步青年，但他很快溶进了旧上海的社会生活，依照上海滩上的生活原则生活，甚至成为支配上海滩的生活秩序的人物。

由此，我们可以看出，20世纪80年代中期以来的大陆的意识形态正在悄悄地向香港所代表的意识形态的转移和认同，或者在某种程度上说，是革命的意识形态向现代市民社会意识形态的转变。从前依照革命的意识形态对旧上海的描述，现在正在被一种不怎么成熟的市民社会的意识形态所改写。

从这些旧上海题材的影视作品中，我们看到的是旧上海的发迹史，也是它的衰败史。它的出现，必将在上海人的内心深处激起波澜。对于上了年纪的人来说，是旧日时光的重现。电视剧为他们回

忆自己的年轻时代提供了合法的借口和替代性的途径，减缓了这种回忆所带来的政治上的罪恶感。也许他们中的某个人就是当年的许文强，失败的或成功的许文强。对于年轻一代人来说，它使他们看到了其祖辈生活的某个方面：惊险和荣耀。唤醒了上海人的那些沉睡已久的记忆。他们看到了上海的另一种生活：他们的父辈或祖辈曾经拥有过的生活。

灰色叙事中的旧上海

众所周知,香港跟上海的关联由来已久,而更重要的是他们在内在精神上的关联。20世纪 50年代以来，上海移民几乎垄断了香港的经济命脉，而且也向香港输入它的生活方式的文化精神，这是日后香港发展的基础。在接下来的几十年的时间里，香港逐步取代上海而成为东亚最大的国际化都市和自由贸易港。据说，在 20世纪 50年代，香港的上流社会以说上海话为荣。即使是到 20世纪 90年代末期，香港的上海化痕迹依旧存在。从城市理念及其所包含的欲望模式来看，20世纪 50年代以后的香港与其说是英国的殖民地，不如说是三四十年代的上海的殖民地。

十几年过去了，20世纪 90年代的上海，不再是对香港电视剧痴迷不已的上海。几年前，香港回归的那一段时间，各大电视台都疯狂采访香港，上海的电视台当然也不例外。采访对象和内容，自然是大同小异，但在采访结束的时刻，上海的电视台常常会加上一小段与众不同的后缀，给人一个小小的意外。记者对那些接受采访的香港政要、名流说：最后，能不能跟上海的观众说几句家乡话？被采访者自然是欣然接受，并立即换了一副格外亲切的笑容，然后我们听到了纯正而有些老派的上海话。这给人感觉仿佛香港不是在回归大陆，而是被上海所接收。

香港，这个东方华都，在最后一刻抹脸一变，露出了老上海的本相。

香港的这一变魔术般的形象变化，恰与王家卫的电影风格有着相当的一致性。

经过了几十年的精神改造，上海人几乎失去了对上海历史的记忆，至少是丧失了对上海历史的叙述的能力。而叙述能力的丧失，即是记忆缺失的严重征兆。上海不得不借助其“香港镜像”来恢复昔日的光荣与梦想。

然而，无论如何，王家卫的电影改变了此前人们对上海的想象方式。王家卫在 20 世纪 60 年代的上海度过了自己的童年时代，童年记忆成为他的电影中上海形象。但这与其说是对上海的记忆，不如说是对上海的想象。

在王家卫的电影里，无处不徘徊着旧上海的幽灵。这个幽灵并不像电视剧《上海滩》中所想象的那样是一弱肉强食的冒险家的乐园，也不是穷人横死街头的人间地狱，而是充满红男绿女的情场。《阿飞正传》虽然讲的是香港的事情，但“阿飞”一词本是上海的叫法。《重庆森林》实际上跟重庆没有多大关系，那个城市看上去更像是上海。即使是直接表现香港，仿佛也是旧上海派生出来的一个副本，在 1949 年之后，正本被毁，通过副本还可以复原一个供人怀旧的“上海”。

王家卫的故事，实际上也可以看做是一系列关于城市的情欲隐喻。王家卫生活过的两座城市：上海与香港，这两座魅力非凡的城市之间的关系错综复杂。如果说，20 世纪 60 年代之前两座城市之间的关系是香港对上海的单恋，那么，现在的关系则变成了香港与上海之间阴差阳错的畸恋，近在咫尺却失之交臂，或望断秋水，天各一方。并不和谐、也不怎么亲密的接触，一如周慕白与苏丽珍或《重庆森林》中的男男女女之间的爱情。王家卫影片中的爱情故事，

既是尘世男女之间的情感纠葛，同时也可看做王家卫无意识深处对生活过的城市之间的记忆纠葛。而且，这二者之间加进了其他的竞争者：台北、新加坡、广州、深圳，等等。这些城市纷纷浓妆艳抹地加入了这场暧昧的游戏。李欧梵式的“双城记”变成了水性杨花的多角“城恋”的假面派对。借助香港来还原上海旧梦的努力，也正在日渐虚无缥缈起来。

岁月流逝，记忆褪色，一种灰蒙蒙的怀旧情调，正是王家卫作品的魅力所在。与《上海滩》所显示出来的赝品特质相比，王家卫的上海影像则显得过于精致和逼真。怀旧主义的本质就是“恋物”。王家卫的怀旧有一种严重的“恋物癖”倾向。首先是他的著名的墨镜。这个墨镜显然不是为了遮阳，而且也不是为了扮酷的，以他的身份和地位，根本无须扮酷。只能解释为恋物癖。王家卫在电影里，不遗余力地表现出对旧物事的迷恋：老式座钟、老式电话机、制作考究的旗袍……即使是《重庆森林》中举止乖张的暗恋者，对其暗恋对象的偷窥和特殊的亲近方式，也表现出恋物癖的倾向。殖民地旧上海和殖民地香港，在恋物癖式的怀旧中，获得了空前的亲密无间。

作为怀旧对象的旧上海，实际上与当下的上海相距遥远，二者之间存在着严重的记忆断裂的鸿沟。在怀旧神话光芒照耀下，王家卫影像虚拟的上海支配了人们对上海本性的理解。尽管我们实际上得到的只不过是昔日上海的“影子的影子”。与王家卫的影像作品虚拟出来的“上海”相比，我们生活着的这个实实在在的新上海，反倒好像是一个赝品。这正是“假作真时真亦假”。

张艺谋的雅典“黑色 8 分钟”

短短 8 分钟。相当于 3000 米的中长跑。但张艺谋这次在奥运会上的成绩似乎确实不那么尽如人意。酝酿了那么长时间，事先预热和铺垫了那么多，还进行了严格的保密，到头来呈现给人们的却仍旧是那些预料之中的货色，难免给人一种装神弄鬼的感觉。虽然只是短短 8 分钟，确实破绽百出。看来，没有了“兵马俑”的灵感，不依靠“人海战术”，张导演就显得捉襟见肘，无所适从。人们依旧又看见了那熟悉的“张氏行头”：短得令人尴尬的旗袍，刚柔并不相济的拳术，过分招摇的京剧武生……最后还有那些个——天哪，终于还是在劫难逃！——著名的令人晕倒的红灯笼。红灯笼的数量而且还见涨，以致糊涂的人不免疑心张家是卖灯笼的。

网民很快就开始抨击和嘲弄。刚刚狂扁过电影《十面埋伏》的观众们充分发扬“痛打落水狗”的精神，把张导演骂了个底朝天。即使是传统的主流媒体，除了在新闻报道中还做一些常规性的表扬之外，其他如时评版块和栏目，也一反常态地也开始加入这场“反张大合唱”。雅典奥运会的闭幕式上的 8 分钟，成了张艺谋的“黑色 8 分钟”。

最令人感到羞愧难当的是最后那个小女孩的表现，这在不经意间将我们的民族心理的弱点给暴露无遗。一个看上去天真烂漫的小孩子，唱着与其年龄极不相称的市井小调，心里却正担惊受怕。巧合的是，世博会的宣传海报也是以一小孩子为主角。一位看上去天真可爱的小男孩，张开双臂，似乎要拥抱悬在半空中的一枚状如薄荷糖般的徽标。这个平面的海报，看不出小孩是否哆嗦过，但日后的电视采访中，他确实被记者们吓哭过。小孩子的表现恰成谶语。事实上获得奥运会（或世博会）主办权的我们，正像一个受宠若惊的小孩子：本意倒是想热情欢迎，无奈心里有点儿发怵。所谓“大国心态”，无非是叶公好龙。动静真的一搞大，就吓一哆嗦。而刻意表现出来的低姿态，则无非是一种撒娇心理。

我无意加入声势浩大的“反张大合唱”。说实在的，我对张导演的工作一向关心得很不够，这次观看雅典表演也纯属偶然。但一场向全世界展示中国文化魅力的表演，却招致本土观众一片斥责声，却是值得深思的事情。张艺谋七拼八凑的“中国元素”，如同撒在一张大饼上的芝麻，琐屑而又浅表，这一点民众几乎都洞若观火。也很少有中国人将张艺谋的把戏当真。真正严重的问题倒不在于张艺谋究竟是否已经垮掉，而在于所谓的民族本土的文化精神究竟能否被再现。张艺谋的垮掉并不足惜，需要质疑的是，倘若不是张艺谋，而是另一个人，那么他将如何演绎中国元素？我们在雅典奥运会闭幕式上所看到的，是张艺谋江郎才尽，还是所谓的“中国元素”本已支离破碎，难以浑然一体？

这些年来，人们一直在寻找本土化的文化形态及其表达，寻找民族文化赖以生存的空间和存在方式，然而，这种努力看来正越来越接近于缥缈。我们看到，张艺谋们所演绎的这些可疑的文化元素，正在制造出一种虚构的“真相”，正在慢慢支配着人们对中国文化的理解，正所谓“假作真时真亦假”。进而我们需要追问的是，

是否我们正在一点一滴地失去我们自己的文化？

面对这样一种疑云重重的文化“真相”，我们需要一种真正深刻的领悟力和创造性的表现力。而拿这些来要求张艺谋，实在是勉为其难。看来，张艺谋身上所体现出来的文化精神方面的缺陷，很可能正是我们当下文化的根本性的缺陷。正如阿Q代表了中国的国民性一样，张艺谋则是当下病态文化的典型。

不过，有一点是可以肯定的：张艺谋这三板斧拿去糊弄人家西方人，那倒是绰绰有余的。毕竟他们大多是第一次见到。况且，种种开幕式闭幕式的节目，无非是在演戏而已。如果这些所谓的“中国元素”是真实的，那么，我们事实上几乎只在舞台上，在表演的意义上，才拥有了这些文化。他们跟我们的生活无关。倒是电视台的现场解说员无意中一语泄露了天机，他在解说词中称：四年后，我们大家都是演员。这似乎意味着我们大家只不过是奥运会巨大舞台上的一个演员而已。我们只是在向世界表演想象中的“中国文化”和“中国生活”。曲终人散，奥林匹克乃至所谓的“中国元素”,都将离我们而去。

丿

刘晓庆的厄运与“目光囚笼”

大影星刘晓庆小姐果然不是平凡人，她的自身命运的戏剧性，甚至比她所演过的任何一部作品都要精彩。刘晓庆什么都演过，从“灰姑娘”式的风尘女子到极尽荣华富贵的皇后、皇太后，甚至在一部自导自演的戏中，同时饰演五个角色。应该说，世界上的女人一生中的种种状态，都给她演尽了。但她最精彩的作品却是她的命运本身。她本人的一生也如她所饰演的角色一样，从落魄知青到超级明星到亿万富婆，人世间种种炎凉沧桑，都经历了个遍。在人生经验这一点上，如今恐怕很少有演员能与之比肩。而最后在年过半百之际，还扮演了她在银幕上很少演过的一个角色——囚徒。

这是一出空前的行为艺术。事实上此戏一开演，全国民众都参与其中，扮演了一回群众演员。一时间人声鼎沸。正人君子的道德训诫，市井小人的流言蜚语，泼皮无赖的幸灾乐祸，大家无不探头探脑，喊喊喳喳。任何相关的传言都成了谈资，都给公众无聊的日常生活带来了不少乐趣。公众的窥伺欲从银幕上转移到了日常生活当中，他们应该看得更真切，更感到满足。

刘晓庆是一个个性极强的人，在演艺生涯中也偏爱扮演女强人

一类的角色。无论是作为民女的胡玉音（《芙蓉镇》）、春桃（《春桃》）、花金子（《原野》），还是作为权贵的慈禧（《火烧圆明园》、《垂帘听政》）、武则天（《武则天》），都是敢于挑战命运，不肯屈服的强者。也许角色的性格和命运，在无意识中也影响到了她本人。她当然不会想到自己会有今天的遭遇。可事实上，刘晓庆扮演过的一个角色，已经预示了她今天的命运。她曾在电影《红楼梦》中扮演过王熙凤。这是一个典型的刘晓庆式的角色。聪明美丽，极尽荣华，权倾一时。但曹雪芹在小说的一开头就预言了王熙凤的悲剧性的命运："凡鸟偏向末世来，都知爱慕此生才。一从二令三人木，哭向金陵事更哀。"又云："机关算尽太聪明，反误了卿卿性命。生前心已碎，死后性空灵。家富人宁，终有个家亡人散各奔腾……"但电影《红楼梦》不怎么出名，观众大多不知道，只怕是连刘晓庆本人也不记得自己演过的这一角色吧。

日前，又传出刘晓庆取保候审，暂获自由的消息。不知回家后的刘晓庆，有无王熙凤式的"历幻返金陵"之感。倒是娱乐狗仔队欣喜若狂，他们立即像苍蝇闻到了血腥一样蜂拥而至，迫切打探刘晓庆头发颜色的变化，脸上皱纹的深浅等消息。面对这种场面，一向过于自尊自恋的刘晓庆只好再次消失在公众的视野之外，留下看客们沉浸在无限遐想中，或靠在谣言中意淫来自我满足。刘晓庆摆脱了铁窗的囚禁，又陷入了看客们的窥伺目光编织起来的囚笼。在这个囚笼里，刘晓庆的自由不会比在监禁状态中更多。除了阳光和新鲜空气之外，在外面的世界里又能得到什么呢？

丿

民族主义“粪战”中的“小燕子”

韩国艺人李成延因拍摄有辱“慰安妇”形象的写真照，激起公愤，遭到全民族上下一致的谴责。在下跪谢罪之后，公愤并未平息。在强烈的民族主义情绪的刺激下，情况变得严重起来。极端民族主义者甚至要求她“剖腹谢罪”。因这一消息的提醒，中国的民族主义者也蠢蠢欲动。“小燕子”赵薇受李成延写真照事件的牵连，渐已被淡忘的“军旗装事件”又被翻炒出来了。

有着夸张的、漫画式的眼睛和外表的“小燕子”，无疑是根据卡通片形象所打造出来的儿童偶像，自出现以来，一直受到中国（以及韩国）的未成年人的追捧。然而，童谣中穿花衣的“小燕子”，却阴差阳错地穿上了日本军国主义的花衣。赵薇的“军旗装”表演实际上是以成人的身份登场，向成年人展示自己作为女人的身材和形体。既然已经置身于成人世界众目睽睽之下，就难免要卷入成人世界的“种族—国家”政治斗争的漩涡当中。

赵薇在民族尊严问题上的错误是毋庸置疑的。然而，我感兴趣的是这一事件所激起的公众反应和由此激发的“性—政治”问题。值得注意的是，在差不多同一时候，某酒楼的门卫穿汉奸服装招徕

顾客，这并未引起公众的种族仇恨。赵薇的“军旗装事件”非同寻常。日前，因“军旗装事件”而向赵薇发动“泼粪”攻击的某男子，则又被人们提起，在他自己和“爱国愤青”心目中，几乎被塑造成了民族英雄。

在“军旗装事件”中，有一个至关重要的中介物——女性身体。一个中国的女体，包裹在一面有特殊含义的旗帜中，一面敌对民族的旗帜象征性地占有了另一个民族的女性身体。这在某种程度上即意味着一个民族对另一民族的全面占领。在种族仇恨和政治仇恨所激发的暴力当中，女性身体从来就是被争夺和占领的对象。历史上与国家间土地和财富的侵略并存的，即是针对女性身体的侵略。即使是在现代，也不例外。南斯拉夫内战期间的塞族和穆克两族之间，印巴战争双方和卢旺达内战各方，都以强奸对方的妇女作为军事行动的一部分。战争暴行使针对对方女性的身体暴行，得以“半合法化”。侵略者借助于男性“性霸权”来完成种族和政治的“殖民”。

从这一角度看，“种族一国家”不仅是一个政治概念，同时也带有强烈的性别色彩。在“种族—国家”的语境下，女性身体不仅是附属于男性，而且是男性以及相关的“种族一国家”共同拥有的财产。这样，民族主义更多地被赋予了显著的男性特征。在“泼粪”攻击事件中，某男子的行为显然是对赵薇涉嫌种族背叛的报复,但以秽物“玷污”身体这一行为，同时也是男性“性霸权”的象征行为和代偿性的情欲实现。泼粪攻击者的行为看上去是保护民族精神的“贞节”，但它更接近于对女性的“贞节”的强烈愿望。这种愿望也有着深厚的文化历史渊源，在中国历史上，女性对自身贞节的现实责任往往与对民族贞节的历史责任紧密地联系在一起。强烈的种族情绪和含混不清的情欲，“失国”的历史仇恨和“失贞”的现实仇恨，混杂在一起，刺激起一种怪异“爱国”激情，帮

助实现了一种不受一般道德准则约束的民族主义“强奸”。在要求“剖腹谢罪”的公愤中，女性实际上成了另一重意义上的牺牲品。女性身体就是罪恶祭坛上的献祭羔羊，无论是“慰安妇”还是李成延或赵薇。

另一方面，以“秽物”克敌制胜的军事思想由来已久。最初是远古时代的重要作战手段，在今天，“粪便”成了民族主义的锐利武器。而从互联网上不同政治倾向和价值立场的网民们之间的“秽语”攻击，到现实世界的“秽物”攻击，都可以看到这一军事思想在现代的发扬光大。民族主义的“巫术”战略战术在实战中是否能奏效，历史上早有镜鉴。但在民族精神委顿和扭曲的时代，它总是频频出现。于是，我们看到了这样一个怪异的场景：圣洁的民族情感包裹在污秽的粪便当中，勇敢地投向一个花枝招展的青春女郎的身体上。

以贼为师的《天下无贼》

数支训练有素、技术过硬的小偷队伍，不约而同地登上了西部的某趟列车上，觊觎着老实巴交的农民傻根手里的钱财。贼们内部互相倾轧，冲突，并发生分化。几经周折后，有个别良心未泯的贼被傻根的忠厚和纯真所感动，并为保护人民傻根的钱财，献出了自己不太宝贵的生命……

一个漏洞百出的故事，混合着港台喜剧的搞笑，赵本山小品式的饶舌和冯记贺岁片特有的幽默，在岁末之际热烈开播。很快，互联网上、手机短信里，还有公众的日常言谈中，就有其精华台词片断被引用。所到之处，必赢得虽不怎么热烈但也还称得上响亮的欢笑声。虽然那些个台词实在没有什么值得一笑之处，但鉴于多年来养成的逢贺岁片必笑的习惯，大家还仍把它们当作笑料来传播，并为此付出自己难得的笑容。

这一切都无可指责。事实上，冯记出品的贺岁片，无非是迎新春的炮仗，一年一度多少总得放它一下，只是图个热闹而已，放得响就行。而今年的冯记贺岁片《天下无贼》也就这么一串炮仗，既不特别的好，也不特别的差，本不值一提。问题是，《天下无贼》

似乎又不满足于仅仅如此。倘若仔细一看，这一挂冯记贺岁鞭炮厂出品的新款炮仗的外包装纸上，还不忘印上道德教谕的宣传文字。看来，冯导演还要过一把德育教师的瘾。

冯导演他确实有好为人师的天分。曾经在电影《阳光灿烂的日子》里客串演过一中学教师，给人印象深刻。日前，在与中国传媒大学学生交流的时候，他批评学生在专家发言时出怪声，称北京电影学院的学生就很好，不管台上讲得怎么样，台下都很安静，这值得中国传媒大学学生学习，云云。于是，赢得了大学生们在听英模事迹报告时才会有的阵阵掌声。看来，他在谆谆教导方面的才能不可小觑。

借助贼来显示一下底层关怀，这不能不说是冯氏商业片的一大发明。冯导演借贼的故事对公众进行了一次职业道德和诚信精神的教育。冯导演在告诉公众，贼们的敬业精神和职业素养，乃至于不灭的同情心和自我牺牲精神，都是十分难得而弥足珍贵的。毫无疑问，这种道德感来自于农民纯朴的感情。农民傻根感动贼，贼再感动观众，就那么点虚夸的情感，绕了那么多的弯子。但它的道德效果是明显的，它提醒人们：过年不忘道德，做贼不泯良知。天下于是无贼。《天下无贼》也就既讨好了农民，又讨好了贼，还讨好了警察，最终讨好了观众。

要为这部片子寻找辩解开脱的说辞并不困难：商业片就是商业片，票房至上，贺岁片本就是喜庆和哈哈一乐了事的，不必太当真。确实如此。但既要调笑，又要扮演正人君子，则就不免有些滑稽。就好比有某人，本就是胡同串子出身，却要一副高深莫测的样子，披着借来的道德皇帝的新装，招摇过市，终不能脱去小丑气。影片中葛优扮演的那位贼头，很好地揭示了冯氏贺岁片不伦不类的尴尬处境。这位贼头，看上去却像是一宣传干部或德育教师，满口至理名言，道德文章。

过年是热闹的，炮仗是喧腾的，但节庆终归是要过去的，小丑化的狂欢总是要收场的。炮仗放过之后，留下一堆花花绿绿的纸屑,提示着娱乐市场的空虚。

“政治波普’的没落

中国当代艺术家对“政治波普”这一艺术形态表现出来的异乎寻常的亲合性，确实是一个饶有兴味的现象。毫无疑问，政治性素材一直是中国当代艺术家重要的灵感来源。自“八五新潮”艺术运动以来，寻找描述现实政治经验的全新途径，重建艺术家与现实政治之间的新型关联，成为当代艺术家的重大难题。“政治波普”为解决这一艺术难题提供了启示和可能性的契机。

波普艺术利用两种以上的现成艺术品为材料，加以组接和拼装，以达到一种戏谑和反讽的效果。如政治波普的经典作品《列宁可口可乐》，成功地利用了反讽修辞，实现了对政治乌托邦主义和商品消费主义的双重讽喻和戏谑化，并在两者之间建立起一种互相解构的机制，同时，它也是对这两种强力的意识形态之间的隐秘的媾合关系的有力揭示。这种批判性的机制的建立，正是政治波普的艺术魅力的来源。

如果说，20 世纪 80 年代中期的政治波普艺术在特定的政治语境下尚且维持着其现实批判功能的话，那么，但自 20 世纪 90 年代中期以来，中国社会现实面目的复杂性和暧昧性，使得许多艺术家

显得无所适从。政治权力的危险性和市场的利益诱惑，使得波普艺术家不得不小心翼翼地平衡艺术与现实之间的力量对比，并从那里寻找一种利益最大化的模式。波普艺术家们总是顺手牵羊地寻找一些简易的政治性素材与消费性素材，加以简单拼接。日前，我曾被邀请参加一次带有政治波普意味的艺术行为，主题是有关“权力”批判的。作品虽然与政治批判有关，但其真实面貌却更像是一件特殊的工艺品，只要稍加改造，作品便可成为一件实用性的商品。一旦撤离艺术行为的现场，权力批判艺术便可迅速蜕变为商品交易。

缺乏对其讽喻对象之真相的理解力，或缺乏揭示的勇气，政治波普总是在有意无意地模糊真相的界限。由于在诸材料之间，缺少了艺术家批判性的立场连接，并不能有效地建立其批判性机制，波普作品更多地表现为光滑温润的形态。尽管有着现实针对性，但更多的是对现实的认同，甚至是夸炫。最典型的例子，是在流行音乐界的所谓“红色摇滚”。这些对社会主义革命歌曲的翻唱，如唐朝乐队版的《国际歌》，张楚版的《社会主义好》，等等。这些乍一听似乎充满了反讽或批判的力量的喊叫，骨子里却是虚弱和甜腻的。与这些外强中干、假模假式的喊叫声形成互文的，是方力均、岳敏君等人作品中的“哈欠”造型或“傻叫”造型。在那些学院派“后现代”学者那里，这些无聊的哈欠被解释为反叛的嚣叫。相比之下，有人给予的“玩世现实主义”的称呼，则似乎来得更为贴切。

在政治波普艺术那暧昧笑容的背后，我们看到了一张张谄媚的猫脸，向着权力和金钱暗送秋波。但这种暧昧的献媚偶尔也有不得要领的时候，不免遭到来自官方文化管理机构的拒斥或禁止。这些艺术家转而将这一点当作自己的艺术独立性的有力证据，四处示人，招摇过市。迎合和搔首弄姿，是这一阶段政治波普的基本特征。在权力和市场的双重关照下，其批判力正在逐步丧失。这一点正与20世纪90年代以来普泛的犬儒主义社会思潮相一致。

媚态化的政治波普艺术走向末路是其无可避免的命运。即使是从技术层面上看，它们的前卫性也正在日渐丧失。波普艺术的技法正也面临着新技术的严重挑战。数码技术支持下的“酷索”艺术，轻而易举地实现了政治波普的艺术理想。匿名网民制作的《2000 中国：TITANIC》、《时代·马家爵》等酷索图，以及被称之为《大史记》的影像作品，即是最好的例证。而且，由于得益于互联网络技术的便捷性，“酷索”艺术迅速普及和传播，这将在真正上实现“POP 化”。看来，职业的波普艺术家招摇撞骗的好日子已经不多了。

《@41》：穿贞节裤的裸体艺术

《@41》的裸体行为引发广泛争议，应是预料之中的事。从来事关赤裸——裸体模特、裸体塑像，等等——总会有争议出现。它会招来道德家们的一片斥责之声，也不难理解。事实上，道德家们并不关注@，也不关注 41，而只对裸体有兴趣。他们把自己的道德感从内心掏出来，缝在衣服上，以便给人人都得看见。一旦脱光，一丝不挂，就势必面临“道德沦丧”的厄运。于是，他们便纷纷通过愤怒的斥责来表明自己的高尚。但这些“含泪”的愤怒显得有些夸张，斥责的声音太高，反而显出了无意识中难以遏止的心猿意马。没有比这种道德家更淫荡的了。他们从一开始就将单纯的裸体看做淫欲的对象，而不是艺术或其他行为的对象。因此，他们要通过对裸体的高声斥责，来赢得道德上的优越，并以此作为心理上的“贞节裤”，以掩盖自己内心深处的罪恶感。我甚至相信，他们在进公共浴室的时候，身上还会穿着一条紧身的“道德牌”裤衩。

我不打算跟伪善的道德家们多费口舌。他们从来就要以裸体为敌。这些道德驴子在面对裸体的时候，永远是拉长着脸的。这并非一朝一夕的事情。真正让我感到失望的，却是《@41》的作者们的表现。

《@41》实际上并无太多的创意：几十个人光着身子，前前后后连成一串，好像在玩“老鹰抓小鸡”。因为浑身光溜溜的，无处着手，排在后面的参与者只好把手“搭”在前一位的身上，而不是像“老鹰抓小鸡”那样扯着衣服。这样的连接很不牢靠，以致这一串人身体显得特别紧张，必须尽量靠紧一些，而且不能乱动，才得以勉强维持队形。前几年也曾有过类似的行为。几个人赤条条地在一座小山顶上“叠罗汉”，称之为《为无名高地增加 1 米》。已经有人看出这两件作品之间的相似之处。

身体作为行为艺术的材料，必须要放弃“自我意志”对自己的身体的支配权和占有权，而将身体完全交付给艺术行为的整体规划。《@41》里的年轻人，他们的行为很有勇气，身体很美，但遗憾的是，在作品中，他们的青春躯体却显得有些僵硬和不自然。这一点，与这一行为的主题相去甚远，而且，在形式上也不怎么完美。@时代的自由、开放和符码化的文化理念，却以这样一种拘谨、局促、生硬的形式来表现，实在是差强人意。这对于艺术学院的学生来说，是一种失职。他们对将自己的身体作为行为艺术的材料还不适应，在这一点上，他们还远不如那些平时与之打交道的裸体模特来得敬业。

从这次羞羞答答、半遮半掩的艺术行为中可以看出，这些年轻的艺术家们也跟他们的敌人一样，在内心深处还穿着一条道德的“贞节裤”。根深蒂固的道德观，而不是艺术精神，依然牢牢掌握着年轻艺术家的身体主权。他们看上去一丝不挂，但依然有一条无形的“贞节裤”，紧紧遮蔽和束缚了他们的身体，也遮蔽和束缚了他们的艺术精神。

毫无疑问，《@41》的年轻作者们为艺术付出了代价，但要走出艺术的模仿阶段和半生不熟的阶段，他们还需要更多的“献身”精神。

丿

大话与文化游击主义

大话是大话者的通行证

在即将进入新世纪之际，时时可以听到有奇怪的发问声从那个被称之为“互联网”的世纪之门里传来：“需要吗？”、“不需要吗？”、“你妈贵姓？”……一连串莫名其妙的问话，令那些不熟悉互联网和流行文化的入，疑心自己遭到了天外来客的劫持。知情者则明白，自己遇上了“大话族”。这一哨自称为“大虾”的人马，守候在世纪的大门口，向人们索要新世纪的话语通行证。有人说出回应的口令——“长夜漫漫，无心睡眠”、“铛铛铛铛……”、“猪啊~~”之类，就等于是说出了“芝麻开门”，世纪之门訇然开启。情况也许并没有这么严重，但“大话”确实是世纪末以来民间最为通行的“黑话”。

“大话”一族的“大当家的”是一位长得白白净净的年轻人，擅长滑稽表演和制造各种莫名其妙的口令，大家都喊他“星星”，听上去像是“猩猩”。他几乎就是一匹滑稽可笑的大猩猩。“猩猩”主演的电影《大话西游》，提供了大话的原始样式。它最初只是在

一班网虫中间流行，是互联网的 BBS 上和聊天室里，各路“大虾”操持的特殊语言。

“大话话语”所向披靡，连满口京腔、号称“京城利嘴”的王朔，也相形见绌。但正统文化界和知识分子对此并不以为然。鉴于港台时尚文化一向惯于搞笑的品质，他们将这次来自港台的“大话现象”，也视作一种荒唐无聊的时尚，一场转眼即逝的文化“流感”。可是，“大话”乘上互联网这列“迷幻列车”，迅速由南而北，横扫中国大陆，开始了现代汉语史上最大规模的语言“北伐”。时至今日，虽说未必一统天下，但尚不见衰减之势。今天，没有看过《大话西游》的人，差不多等于是少懂一门外语或方言，尤其是进入网络世界，就等于进入了一个陌生的国度，完全语言不通。就其对整个华语文化的震荡性的影响而言，只有 20 世纪 80 年代的邓丽君的情歌、琼瑶的言情小说和金庸武侠小说，方可以与之相提并论。在互联网上，“大话”已经超出了周星驰和《大话西游》本身，形成了一种全新的文化，我们姑且称之为“大话文化”。

在网络中，“大话式写作”已成为一种重要的和最受欢迎的写作方式。《大话西游》、《大话水浒》、《大话三国》，乃至《××故事（之大话西游版）》层出不穷。前段时间风靡网络世界的小说《悟空传》、《沙悟净忏情录》等，亦可视作《大话西游》的衍生物。网络空间提供了大话者的话语生存方式。网络大话者是这样一批人：他们往往是匿名的，基本上脱离了现实功利目的，有时一些作品还是集体创造的结果，公众书写，公众共享。去年在网上流传的《鸡过马路》，就是这种写作的典范。写作仿佛又回到了古老的民间传说的阶段。

“大话时代”就这样悄悄地到来。

大话的修辞策略

大话的产生与最原初的小说的产生有着诸多相似之处。所谓“小说”，原本是民间杂语的汇集，嚼舌根子的闲言碎语和针砭时弊的嘻笑怒骂的混合物。其中不乏“无厘头”的幽默。而在今天，小说早已统统蜕变为“大说”，大多索然无味且不说，不成为歌功颂德的，已经算是不错了。小说原始功能基本上已丧失殆尽。故事被貌似严重的主题、叽叽歪歪的教谕所挤满，这些除了为学者教授们提供做论文的材料之外，几乎就是一堆废物。依靠小说来迎合权势而飞黄腾达的文人，也不在少数。

小说式微，大话兴起。其实，大话这种形式在近年来民间极为盛行的各种笑话中早有雏形。网络时代的到来和《大话西游》的风行，则使大话的机车驶上了“一路狂奔”的轨道。今天的网络差不多起到与古典时代的街头巷尾同样的作用。人们在网络上相遇、麇集，在虚拟的胡同口和广场上交头接耳、戚戚嚓嚓，交换各种流言蜚语和话柄笑料。大话或许可以看做是原始的小说艺术的现代变种。

经院话语将经典琐碎化和神秘化，使经典文化脱离其原初的价值，活力尽失，成为文化压抑的根源。大话以戏谑的方式模仿了经典，并瓦解和嘲讽了经典，这一点无疑最能博得年轻人的欢心。长期以来，他们被传统教育制度压抑得喘不过气来，现在总算能出上一口恶气。这也可以说是一种软性的文化造反行为。另一方面，大话使经典获得了现代意义，可以说是对经典的复活。

在古典时代那些最具有活力小说文本中，我们可以找到大话的源头和范本。对经典和正史的演义，是古典时代的小说写作的重要方式。大话往往也跟经典有关，也是对经典的演义，但它主要是戏谑性的演义。

在现代汉语文学中，也能找到相应的范本。比如，鲁迅的《故

事新编》中就有大量的“大话”因素存在。在《故事新编》中，鲁迅戏谑性地模仿了古代文化圣贤的言行，将文化经典与现代生活和现代人的经验混杂在一起，既是对圣贤文化的反讽和解构，同时也是对现实尖刻嘲讽。《故事新编》与大话在精神品格上可能有所不同，但其修辞手段和艺术效果上却常常同出一辙。《故事新编》倘若不是出自现代文化圣人之手，肯定也要被正人君子们嗤之为“痞子文学”的。

大话有它自己的特殊的诗学，“无厘头”是其核心。从修辞学角度看，“无厘头”基本上是借助于所谓“消极修辞”的手段，扰乱正常的话语秩序，造成常规思维的混乱。这一点，也正是其反对者所深恶痛绝的。

“无厘头”十法

1. 关公战秦琼法 这是大话的最基本的招数。其要领是将两个毫不相干的人物和事件生拉硬拽到一起。（用学术术语来说，也叫“历史主义”手法，是从历史学（考据学）那里借鉴而来的。）

2. 张冠李戴法：故意弄错一些基本常识，或者将常识曲解、误解。(此招来历不明。)

3. 指鹿为马法：故意颠倒通常意义上的正确结论，将通常意义上的谬误当作真理来宣传。（这在美学上也被称之为“现实主义”手法，是通过模仿现实生活而得出的一种表现手法。）

4. 含沙射影法：大量使用暗讽、反讽等手段，具有明显的攻击性。（这是从批评家那里学来的手法。）

5. 缠夹不清法：故意在一些常识性问题上纠缠不休，将本来已经一目了然的问题搅得一团糟，而且故意大发啰里啰嗦、不着边际的长篇大论，使对手不胜其烦。（这一招是效仿学院派学者。）

6. 鱼目混珠法：在一本正经的言论中，突然插入一些莫名其妙的词句，搞得真假难辨，似是而非，其真实意义模糊不清，以搅乱对手的视听。(此招来历不明。)

7. 鹦鹉学舌法：故意模仿某人说话、写作或某种文体的特征，而且模仿得惟妙惟肖，但意义却完全相反或者是彻底消解其原有的意义。多用于对经典的滑稽模仿和故意改写。也叫“滑稽模仿”。(如，在 BBS里则是在跟贴中套用主帖的句子，篡改主帖的意思。)

8. 瞎子摸象法：故意将一个片面的逻辑和细枝末节的观点无限扩大，推向极端。(这一招是效仿逻辑学家。)

9. 唾面自干法：实际上就是玩弄矛盾修辞或悖论修辞，故意制造前后矛盾的观点，自我否定，甚至自我贬低。说白了也就是自己打自己的嘴巴子。（这一招看上去很熟悉，好像是从当代某些作家和批评家那里学来的，名字一时想不起来了，读者诸君若有兴趣，不妨考证一番。)

10撒娇发嗲法：这是大话者的最后一招。该招数具有大规模杀伤性，等到此招用出，观者无不绝倒。（出自“小资”和“美女作家”,读者诸君大多领教过。)

文化游击主义

对于大话者来说，传统媒体的规则对他们没有多少约束力。他们更多地在时尚文化（诸如大众时尚、流行艺术、影视等）领域里发言，而且主要是以网络作为自己的根据地。他们采取游击战术，突袭文化广场，狙击文化名流，神出鬼没，从一个网站到另一个网站，打一枪换一个地方。任何过往的文化人，几乎无一例外地遭到他们的骚扰和攻击。

大话在当下的写作格局中有着特殊的意义。当下的写作一部分

是文化“精英分子”自我感动的迷幻剂，另一部分是都市白领用来标榜品味和格调的文化胭脂，还有一些残余部分则是经院学术的陈词滥调。“大话”写作的文化颠覆性，使上述三种写作感到不适。看来，“大话文化”对现行的文化权力和秩序形成了挑战，或多或少动摇了他们的文化根基。

正因为如此，“大话现象”终于激起了文化权力机构和学院知识精英的恐慌和义愤。平常总是处于敌对状态的这两类人，在“大话文化”面前找到了他们共同的精神嗜好和文化利益。板着脸的制度话语和哭丧着脸的经院话语，不约而同地将嬉皮笑脸的“无厘头”视为自己的死敌。思政干部和文学教员结成了神圣同盟，联手打击“大话文化”。他们将“大话”斥之为语言污染和精神垃圾，世纪末文化堕落的征兆，并呼吁民众抵制“大话文化”的侵蚀。一度是大话者的盟友的都市“小资”们，也别过他们的粉脸，以示自己的不屑。但他们却始终找不到一种有效的手段来对付大话者的文化游击战和“无厘头”话语榴弹。

“大话文化”成了一场单边的、没有同伴的话语狂欢。

然而，另一方面也由于大话的游击作风，导致大话的文化价值创造功能严重不足。他们的行为看上去就像古代江湖上的绿林好汉，但他们更是一群行为怪异的强盗，剪径却不劫财。他们对主流的话语高地兴趣缺缺，并无与主流文化争夺话语权力的雄心，而只满足于在网络丛林里打打文化游击战，啸聚而至，转眼间又一哄而散。他们兼有痞性和侠性，时而像侠客，时而像流氓。人们无法将这两种特性加以分离，二者纠结在一起，构成了中国民间文化中的江湖主义的怪异传统。

这样，文化的价值来源依然不得不由文化当局和学院精英联手把持，尽管这里有权力的因素在起作用，尽管他们创造的文化更多的是陈腐的和污卑的文化渣滓，但影响却更为久远。这就像是政治

上的造反行动一样，在破坏性的风暴袭击过后，收拾局面的依然是权力者。大话瓦解和嘲弄主流文化的严肃性，摧毁了旧文化的根基，却无力在旧文化的废墟之上建立起一种充满活力的新文化。这是大话时代的文化的深刻矛盾。

由此看来，大话者能否将大话进行到底，还是个疑问。

大史记："后大话时代"的影像艺术

2001年是"大话现象"发生戏剧性变化的一年。上半年，周星驰征服了北大，达到了其声誉的巅峰。而到下半年，伴随着"9.11"的爆炸声，在中国大陆肆虐了四五年之久的"大话"风暴突然开始明显减弱。再说什么"一万年"、"猪哇～～"之类，已经很少会有人接茬了，弄不好还会叫人耻笑了去。与此同时，一种被称之为"大史记"的影像作品开始在互联网上流行。一些独立身份的文化观察家私下预言：流行文化即将进入"后大话时代"，"大史记"即是一个信号。

所谓"大史记"，是一些流传于互联网上的影像作品，得名于一部名叫《大史记》小电影。目前，被称之为"大史记"的影像作品主要有三种，第一种叫做《大史记》，在互联网上大约出现于2001年底，盛行于2002年初。由于后来出现了其他类似作品，故网络上习称其为"大史记1"。被称之为"大史记2"的小电影，原名《分家在十月》，又称《讲述电视流氓自己的故事》。该作品标明其作于2001年2月，但在互联网上出现的时间估计不会早于2002年3月，而风行于2002年5月。所谓"大史记3"，原名《粮食》，与"大史记2"出现的时间相当，但影片中所标明的制作时间则更早——1999年2月5日。

这些作品都是以已有的影像文件（电影、电视作品）为母本，

加以重新剪辑和配音，构成一个全新的故事。在互联网上出现最早、传播也最广的《大史记》，标明为“‘黑冰制作’、‘小宝传播’联合制作”，是作为 2002 年贺岁片出笼的。其内容是将《鬼子来了》、《霸王别姬》、《荆轲刺秦王》、《有话好好说》等当代流行电影以及《董存瑞》、《苦菜花》、《智取威虎山》等革命电影的片断巧妙地组接在一起，讲述了一个当下的故事。其戏谑和反讽的意图十分明显。

“大史记 2”和“大史记 3”似乎出自同一制作者之手，而且后者应该先于前者。“大史记 3”《粮食》使用的是单一母本，即 1959 年出品的抗战题材的故事片《粮食》，而讲述的却是中央电视台新闻评论部的故事。将鬼子抢粮的故事改造成了评论部的人争夺片源的故事，看上去纯粹是机构内部人员的游戏之作。后来有媒体报道，央视著名主持人崔永元披露了该片产生的真相，崔永元称，每年新历年初旧历年底，央视新闻评论部所属的几大栏目之间都要举行一次内部打擂。为了争当擂主，大家绞尽脑汁，各亮绝活，拿出来的作品甚至比正式播出的节目还要精彩。

“大史记 2”《分家在十月》的母本取自两部前苏联经典革命影片《列宁在十月》和《列宁在 1918 年》，《分家在十月》讲的依然是中央电视台新闻评论部的事。影片中的人物分别安上了中央电视台评论部的工作人员的名字，而且恰如其分、惟妙惟肖地表现了这些人的性格和语言特征。整个剧情充满了调侃和尖刻的嘲讽。影片多处涉及个人隐私和央视评论部的分家黑幕，而且，讽刺性的言辞过于尖刻，也许是因为这些原因，该片没有署名，但很可能也属于其内部打擂的产物。该片制作极为精良，堪称经典之作。在剪辑、配音、口型、音响效果、台词脚本以及剧情连接的完整性等方面，均极为考究，无疑出自专业人士之手。如果没有相当的专业水平和制作器材，很难达到这样良好的效果。

“大史记”的流行，可以看做是“大话”文化的延续，从其形式的特征上看，属于“大话文化”的变种。“大话文化”的最初阶段是对“原典”电影《大话西游》的迷恋和模仿，与之相比，“大史记”则更具有民间色彩和大众的直接参与性。接下来是在互联网BBS等媒体上以大话的方式来瓦解经典文化和互相逗趣，或各式各样的以Flash和Power Point形式出现的影像作品，而“大史记”更具有表现力和原创性。“大史记”的出现，可以看做是“大话文化”进入了一个全新的阶段，它给“大话”带来了新的表现手段和发展空间，激活了逐渐陷于衰颓的“大话文化”。尤其是像《分家在十月》这样的文本的出现，表明大陆的“大话文化”已经发育得相当成熟，完全可以跟其他媒质的原创性文化形式相媲美。

“大史记”有着“大话文化”的基本特征：通过挪用、剪切和拼贴的方式，对经典文化母本的进行形式篡改，以戏谑性模仿的方式，瓦解母本的意义，同时，用一些现实性的内容对母本进行内容和主题的偷换，对母本和其派生的现实主题有着双重的解构功能。人们已经注意到“大话文化”在一定程度上的反叛性和颠覆性功效，“大史记”同样具有这样的功效，并且，由于影像艺术本身的表现力，使得“大史记”在解构的强度上更胜一筹。这种解构性，满足了人们对文化经典的颠覆性的冲动，也是在相对局促的文化制度下的人们，对现实的曲折而又机智的批判策略。从互联网上可以看出，各式各样的纸质媒体的经典文本，差不多全都被人们以“大话”的方式重写过许多遍了，而由于技术条件的限制，经典的影像作品这一最具魅力的艺术形式，尚未被处理。因而，“大史记”影像艺术有着极为广阔的发展前景。上述三种“大史记”虽然处理的只是一些小的、极为局限的题材和主题，但显然是具有开拓性和启示性的尝试。随着计算机影像处理技术的成熟和普及，可以断言，“大史记”的方式将会进入一个快速发展的时期。



第二辑：文化时评

巴比伦塔在坍塌

虚幻的巴比伦塔

当初，人类天下一统，语言同一。他们在巴比伦商量建造一座通天高塔。他们说：“来吧！我们来建造一座城，城里要有塔，高人云霄，好来显扬我们自己的名，免得我们被分散到世界各地。”上帝看穿了人类的妄想：他们自以为是，妄自尊大，僭越为神，成为万物主宰。上帝说：“但这只是一个开始，以后他们可以为所欲为了。”上帝决定遏制人类的狂妄之举。高塔尚未建成，上帝变乱了人类的语言，把他们分散到世界各地。从此人类彼此隔绝，交流艰难，纷争不断，陷于混乱。

这个古老的传说可以看成是一个关于人类文明史的寓言。远古时代的大同世界业已消失，人类社会进入了一个漫长的彼此隔绝的时期。但那个消失了的大同世界，依然是人类文明遥远的记忆。几乎所有类型的文明——无论是东方的还是西方的，无论是犹太教的、基督教的、伊斯兰教、佛教的，还是儒教的——究其根本，都以“天下大同”以此作为文明进化的终极梦想。

近代以来，随着科技的发展，各民族文化交流有了更多的便利，文化融合的机会也更多了。如果人们愿意寻求大同理想的话，在今天比已往任何时候都更适合于这一理想的实现。人类创造了值得自豪的现代文明。如果说古典时代因为地理空间的隔绝，使分布在各地的人群彼此难以沟通的话，那么在今天，现代科技足以消弭时空隔阂，物理因素已不成为文化交流的阻碍。甚至，杂多的语言也不成为障碍。今天的人类也有机会受到比已往任何时候更多、更完备和更合理的教育，要达到彼此理解，在理智和智力方面，也没有太多的问题。

确实，近代以来，人们也为各民族文化交融作过许多努力：各种政治乌托邦实验、建立在同一社会理想基础上的多民族共同体……经历了工业化时代，尤其是进入科技高度发达的20世纪，这种努力的实现，几乎没有任何障碍。随着20世纪后半期的信息化时代的到来，在国际互联网的空间里，即使是天涯海角，也近若咫尺。一个美丽的人类共同家园就在眼前。

不仅如此，人们还试图建立有形“巴比伦塔”，来炫耀自己时代的文明。在许多现代化大都市里，我们可以看见一座座摩天大楼拔地而起，象征着现代科技文明的威力。国家之间竞相以夸张的高度来炫耀、攀比。今天的人类站到了前所未有的高度，仿佛自己就是主宰。

但人类必须找回他们共同的语言基础，找回他们共同的价值认同，才能重建彼此和睦相处的天下大同。人们似乎也找到了这种基础。高度发达的商业文明使人们相信他们有了共同的利益，经济全球化帮助人们找到了共同的语言——金钱。

这一切带来一种幻觉：人们自以为是地认为，在高科技的条件下和经济全球化的基础上，人类大同理想可以轻易实现。看上去，科技和商业提供了建立大同世界的充分的外在条件，但却未能找到

其价值基础；人们建造起现代巴比伦塔的外观，但没有提供共同的精神根基。

这些现代化的高楼大厦，这些虚构的巴比伦塔，梦幻和魔术的产物，神奇虚幻的海市蜃楼，就像是建立在沙地上的宝塔，尽管雄伟高耸，却没有根基。它的基础极其脆弱。人们建造它，也毁灭它；迅速地崛起，又在转瞬间消失得无影无踪。

文明的鸿沟

悖谬的是，这一座座现代的巴比伦塔，恰恰不在巴比伦，不在那些古老文明的地方，而更多的是在纽约、香港、新加坡这些“新世界”。文明久远的第三世界国家往往处于政治和经济双重弱势的地位。

人们很容易忽视这样一个事实：以金钱作为共同语言建立起来的巴比伦塔，无法维系不同文化和宗教信仰的人群，无法对各民族人群拥有精神凝聚力。同样，金钱面前贫富悬殊，有产者与无产者缺乏共同的语言基础，彼此难以沟通。不平等是孳生仇恨的温床。

不同阶级之间并没有共同的利益，不同信仰的人群之间也缺乏共同的价值认同。可以说，人们依然没有找到同一的语言基础。由于缺乏共同的伦理基础和价值认同，现代文明世界无论从其表面上看如何强大、牢固，依然无法掩盖其内在的空虚和脆弱。繁荣的表象下隐藏着致命危机。“文明世界”的僭妄和人性中妄自尊大的陋习，抵消了彼此之间的相互尊重和理解。人们缺乏诚意和耐心谋求对话和交流，却一味地追逐利益。另一方面，又必须依靠建立强权政治来维护这些利益。

建立在不平等基础之上的国际政治格局，是 20 世纪国际关系的基本面貌。但是，在冷战时代，国际政治格局尚且可以勉强维持

一种表面的平衡。这种平衡虽然是不平等的和脆弱的，但却是必需的。在冷战时代，不同文明之间深刻的差异和冲突并不显豁，不同的政治意识形态的集团之间的对立，掩盖了文明差异的严重性。而不同的政治利益集团为了自身的利益，不得不在一定程度上谋求平衡和妥协。二战后世界就在这种脆弱的平衡中，跌跌撞撞地度过了几十年，但不同文明彼此之间深刻的隔阂和敌意并未消除。冷战结束并不意味着矛盾的终结，相反，已往被掩盖的矛盾变得尖锐起来，而且缺乏更有效的政治理念来调解这些矛盾。国际政治格局的脆弱的平衡，可以因为一些偶发事件轻而易举地被打破。不同文明和种族之间的任何细微的摩擦，都有可能引发剧烈的政治冲突，甚至是军事冲突。冷战时代留下的各种矛盾和怨恨，正在不断地被强化。危机一触即发。

强权和恐怖：21世纪的瘟疫

20世纪拉下了沉重的帷幕，它留下了财富和科技，也留下了强权政治的可怕遗产：暴力和不公。人们寄希望于新的世纪——21世纪。21世纪已经来临，可是我们已经看到，它有一个不祥的开端。

强权与恐怖是一对孪生兄弟。他们有共同的心理基础——仇恨和自大；还有共同的野心——消灭异己和支配他人。正因为如此，他们彼此不能相容。强权和恐怖是人类自私和僭妄的体温表。

如果说，强权政治是现代社会文明的一种病态的偏至，那么，恐怖主义就是这种偏至的另一极。从表面上看，他们彼此是那样的敌对，实际上是同一条阴沟里孳生的同类毒菌。现代社会的文明偏至走得有多远，它的敌对的力量也就会走得同样远。

今天的问题是，弱势文明群体以公正和平等的名义挑战强权，甚至是以一种极端的手段来反抗，但在尚无一种全新的政治理念和

国际政治力量来重整国际新秩序的前提下，却是极不安全的冒险之举。如果已有的国际政治格局的平衡（尽管是不公正的和虚假的）一旦被打乱或破坏，最终依然是不得不依靠强权政治来修补。这样，只能促使强权政治变本加厉地强化自己的政治逻辑。

建立在仇恨基础上的政治文化和社会伦理，必将把灾难带给这个世界，而且，来自强权的灾难和来自恐怖的灾难，就像疟疾一样，寒热交替，折磨着人类。强权与恐怖，是21世纪的瘟疫。

也许人们已经开始学习彼此倾听，倾听不同于自己的声音；学习互相容忍，容忍异质的文明；学习互相谦让，谦让一些微薄的利益。这一切其实正是自古以来任何一种文明的根本精神，今天的人们已经将这些有益的古训忘得一干二净。今天，恐怕已经不再需要上帝来制止人类的僭妄，人类的僭妄足以导致自我毁灭。人类文明正面临前所未有的严峻考验。天下大同的巴比伦塔依然是虚无缥缈的海市蜃楼。

但是，我们已经不可避免地共生于同一空间，惟有合作，才能共存。先哲的训诫依然值得记取——己所不欲勿施于人。

镜头崇拜与媒体帝国的边界

新近拍摄的美国电视连续剧《24小时》（Ⅱ）讲述的是一个反恐故事：有一枚核弹即将在洛杉矶市爆炸。为了避免人群的恐慌，消息被严密封锁。各种势力在行动：军方、总统、媒体、情报部门、恐怖组织……一位媒体巨头的老总凭着其职业敏感，预感到将有严重的事件要发生。他正在为自己即将揭密的独家头条猛料而欣喜若狂之际，总统为了国家利益，不得不非法地将其扣押。政府要员承诺，只要他保证不向外界泄露目前的情况，他将被允许得到更多的绝密消息。国家权力机构与新闻媒体之间的较量，他们的利益冲突和相互的交易与妥协，在电视剧中表现的淋漓尽致。

然而，最近发生的英国（以及美国）的“情报门”危机，看上去就像是一场比电视剧更为精彩也更为扑朔迷离的惊险情节剧。两大权力机构在角力：一方是媒体帝国——BBC，另一方是权力帝国——布莱尔政府。双方势均力敌，一时间难解难分，悬念迭出。直到赫顿报告的出台，让这部冗长的连续剧方告一段落。对于布莱尔政府而言，自然希望赫顿报告就是“剧终”，但公众似乎依然意犹未尽，仍在等待着下一集的开演。

有没有下一集，我们且拭目以待。现在的问题是， BBC 这个从来就是所向披靡的超级媒体帝国，如何也在一夜之间遭遇了“滑铁卢”。BBC 的这次失败，即使不是致命的，至少也是元气大伤。这一事件，让我们可见了辽阔强大的媒体帝国的边界线。

真实性和现场感是新闻媒体赖以生存的基本条件。高度发达的现代通讯技术为新闻媒体对这些条件的实现，提供了充分的保障。迅捷，便利，功能强大的通讯技术，使媒体能量迅速膨胀，发展成为一个无限庞大的资讯帝国。这个帝国的权力和功能之强大，足以傲视其它任何一种社会实体。对新闻事件的报道，尤其是突发事件的报道，充分显示出新闻媒体的威力。它不仅无孔不入，而且看上去似乎无所不能。

一年前的伊拉克是美军新式武器和新式战略战术大展神威的战场，也是新闻媒体大展身手的战场。整个伊拉克战争，新闻媒体始终纠缠其中。伊拉克战争让人们真正感受到了媒体的魅力。它给我们展示的是现代信息技术支撑下的新闻媒体强大的功能，无所不在的威力和看上去无与伦比的真实性和现场感。人们坐在电视机前和电脑前，摄影机和照相机镜头所拍摄的画面，使人们可以在第一时间，几乎同步地直接观看战争场面。从战争进程到萨达姆的被俘，使人们恍如亲临其境。毫无疑问，媒体让人们经历了一场前所未有的战争。

但这一切同时也是媒体陷于严重的自我幻觉的根源。镜头直接对准事件现场，它带来的资讯确实是真实的。但对镜头的迷信，却使得这种真实性随时都可能被扭曲。无论怎样的镜头，都有其时间上和空间上的局限性。人们长时间地沉浸在镜头营造的现场狂欢式的气氛中，密集的、高强度的和直接诉诸感官的资讯，麻痹了人们的理性。

很显然，在伊拉克战争报道过程中，战争发动的一方：美国政

府和军方，完全清楚媒体的强大威力。在这些无孔不入的媒体面前，大规模的军事行动几乎没有多少秘密可言。然而，与此同时，他们似乎也发现了媒体的致命弱点。新闻媒体看似无限的权力，实际上存在着严重的局限性。美军向媒体开放其作战计划和采访权，最大限度地满足了新闻记者对真实性和现场感的强烈欲求。但这种欲求依然是有限的。大量的秘密战场的情况，各国秘密外交斡旋和各种政治力量幕后交易的内容，这些行动对这场战争的影响，比公开的军事行动来得更强大，更至关重要。对此，人们大多一无所知。或者因为这些内容缺乏更强的镜头感，而被人们置之度外。这一点是媒体的“镜头崇拜”最致命的地方。

事实正是如此。美军的每一次行动，都出乎人们的意料。当媒体沉浸在自己营造出来的真实感、现场感的幻觉当中的时候，实际的战事早已发展到另外一种局面。而这种“有限的真实”的现场，完全吸引了公众的注意力。对真实性和现场感的盲目追求，导致了媒体对战事的严重误判。直到战局突然发生转变，媒体和公众方如梦初醒。美军的“震慑”行动，当时没有震住萨达姆，却震慑了媒体和公众。他们一次又一次巧妙地利用了媒体，既利用了媒体的威力，也利用了媒体的盲目自信和公众对镜头的迷信心理。

在整个伊拉克战争中，美国政府和军方实际上是最大的信息战的赢家，他们首先赢得了一场现代技术的信息战。他们并没有直接用强力去支配和操纵媒体，而是巧妙地利用了媒体镜头的局限性，造成媒体的巨大盲视。进而又借助媒体的影响力则误导了观众，包括误导了他们的敌人。媒体在无意中与战争发动者共同制造了美军军事神勇的神话。应该说，美军在伊拉克战争中的胜利，有一大半应该归功于媒体。这正是对新闻媒体所自夸的独立性和真实性的最大嘲讽。

媒体要获得真正的独立权利和精确有效的真实性，首先应该从

检讨他们自身的局限性开始。在我看来，媒体帝国的边界线实际上就是他们自身的盲目自信，他们以为自己是无所不能和无所不至的，这正是摄影机镜头的致命的盲点。媒体的自负与盲视，必将导致媒体帝国无所不能的神话归于破灭。更多的真实性，尚蕴藏在镜头所没有企及的地方。镜头视野的边界，也就是媒体帝国的边界。

丿

突然哭泣的女孩

先讲一段故事。

几年前的一天，我一边吃着午饭，一边看电视节目《新闻 30 分》。电视里正在报道伊拉克的情况，是中国记者在介绍饱受军事和经济双重制裁之苦的伊拉克目前的处境。我并非对此有特别的兴趣，也不怎么相信媒体的宣传，只不过习惯于一边吃饭一边看电视。即使是看到一些伊拉克境内满目疮痍的镜头，也没有什么特别的感触。凭心而论，我对那个遥远的国度没有多少了解，对他们没有任何特殊的感情。我当然不会恨他们，但也没有什么特别的理由爱他们。对于他们跟西方国家的恩恩怨怨，也不甚了然。看见街头上的伊拉克人，我甚至还这样想：他们看上去好像还不算太糟糕，无论是脸色还是穿着，比我小时候看见的中国农民处境似乎还要好一些。

我就这样边吃边看。我看见一位中国记者正在伊拉克的一所小学采访。记者开始询问孩子们的状况，然后检查他们的书包。一位小男孩打开自己的书包，可以看出里面比较空洞，只有寥寥几本破破烂烂的课本和练习簿，还有一支铅笔头。记者从书包的底部掏出

这只铅笔头，向摄影镜头展示……这些都没什么。当初我们上学的时候，书包里的家当也不过尔尔。况且，根据我作为中国人的经验，这些镜头是特意安排的也未可知。所以，我依然是漠然地边吃边看。

这时，男孩身后的一位小女孩忽然哭起来。这一意外事件来得很突然，显然让在场的人都不知所措。记者愣了一愣，然后转向小女孩，问她为什么要哭。小女孩一边啜泣，一边哽咽地回答记者的问话。翻译解释说，这位女孩哭，是因为自己连像同伴这样的一支铅笔头都没有。

仿佛有一种莫名的魅力，这一新闻片断吸引了我的注意。这个突然哭泣的小女孩，带给我一种无可言状的强烈的内心震撼。我甚至至今还能准确地记得这则新闻播放的日期——1999 年 10 月 20 日。

接下来记者开始发表议论，努力向我们证明对伊拉克的种种国际制裁的不合理性。但我所感到的内心震撼依然与伊拉克无关。我对国家之间的政治争端没有兴趣。我关心的是任何一个地方的具体的个人的痛苦或快乐。而我关心的是一个具体的孩子因为贫困而遭受的内心委屈。是什么样的忧伤和委屈，是这位女孩突然会在一群陌生的外国人面前失声哭泣？

这个没有铅笔的小女孩，我相信她就是“卖火柴的小女孩”的姐妹。一个关于贫困、关于孤苦无助的小生命的永恒象征。在这个小女孩的身上，我看到了整个人类的脆弱和无助。

对于一位成人来说，一只短短的铅笔头显然是微不足道。这么一点小事，似乎并不值得如此伤心，因为更沉重的生存压力还在后头。而对于整个国家来说，它更是渺小到了极点。国家政治往往只关心国家的利益和尊严。但对于这位小学生而言，却是她生活中最为至关重要的部分，甚至就是她作为学生的全部。她的全部的快乐和忧愁、愉悦和焦虑，乃至她的个人价值和尊严，都维系于此。毫

无疑问，在这个小女孩的世界里，贫困不仅是物质上的匮乏，不仅是日常生活上的艰辛。她对于一支铅笔头的渴望，也与一般意义上的物质欲求无关。毋宁说，这是人对于自身权利和尊严的最起码的诉求。然而，贫困的“毒素”是如此之深地侵入到这个孩子的心灵深处，对她的情感和尊严构成伤害，成为她的噩梦。这是整个国家的利益也无法补偿的。

令我不解的是，我始终不能明白诸如国家政治的对抗、种族仇恨、领土纷争、文明冲突……这些严重的国家政治行为，究竟为的是怎样一个价值目标。我只能假想，如果政治家们能够抛弃那些冠冕堂皇的、空洞的政治理念，抛弃自身和集团的那些狭隘的蝇头小利，关心一下各自国度中的每一位公民具体的生存处境和情感，关心一下那些因为贫困或者其他原因而悲伤的每一位孩子，这个世界的面貌也许就大不一样。从目前的现实情况看，这些一厢情愿的假想，自然无力付诸实践。但我可以肯定的是，我们这个世界显然是在某个环节出了毛病。如果那些严重的国家政治行为，尚不足于消弭一位小女孩的眼泪的话，我不相信它能够拯救这个世界，不相信它能够给全人类带来福祉和安宁。它很可能就是一些错误的、本末倒置的行为。在我看来，一个国家的利益和尊严在这位小女孩的眼泪目前显得轻如鸿毛。

我相信，这样的孤苦无助的女孩、这样的突然哭泣的女孩，显然并不只是战火中的伊拉克的特产。她可以是黑人、黄种人，也可以是白人。她可以居住在阿富汗、索马里、阿根廷，甚至是美国，当然，也可能就在中国，在我们身边。

时间过去了。今天，恐怕没有人还记得那位小女孩，无论是记者还是观众。但贫困依然存在，孤苦无助的小女孩的眼泪恐怕还没有擦干。

我不知道应该如何面对这样的事实，不知道怎样才能帮助这位

无助的孩子。也不知道那位小女孩现在怎么样了。但愿她已经有了一支铅笔，哪怕只是一段短短的铅笔头。

丿

印度洋海啸：穿透“媒体眼睛”去注视

如同传说中的大洪水一般，咆哮的印度洋把2004年末抛入末世的恐怖当中。强烈的海啸来得如此迅猛，令人猝不及防。任何人为的预警和救援，都显得软弱无力。人们通过电视荧屏，目睹了灾难的现场。那些惊心动魄的画面，令所有人都感觉到了恐惧。

毫无疑问，现代媒体在对突发事件的报道方面，具有无比强大的能力，它总是可以在第一时间将事件现场直接呈现在人们面前，引起最广泛的关注。电视荧屏高密度地传达灾情资讯，快捷、丰富而又逼真。我们在电视荧屏上看见了那些灾民，在直升机螺旋桨搅起的巨大旋风中，像小草一样伏倒在地，旋风扇起了灾民们的头发和衣服，使他们显得弱不禁风。我们看到了人类生命的脆弱和灾难的恐怖。灾民们迫不及待地向上伸出双手，迎接救援物资的降临。从那些巨大的机器上降下了物品，灾民们奔跑和搬运。这一切构成了一副“祈求一垂恩”的图景。依靠这些图景，媒体激发了人们的同情心和互助互爱的情感。它向世界传达这么一个信号：那里灾难深重，需要救援。于是，救援行动开始了：救援队的遣送，对失踪者的搜寻，救援物资的分发，以及各地民众的捐款……

看来，人们对事件的具体关注，已经被媒体所替代。媒体关注的强度变化，支配了我们的关注度。一旦媒体停止了关注，我们很可能会变得一无所知或者麻木不仁。最明显的事实是，在灾难降临之前，很少有人关注这些地方。人们在更多的时候只是将这些地区想象为荒蛮之地，或者世外桃源。当它频繁出现在荧屏上的时候，却是在灾难已经降临了。然而现在的问题是，灾区的实际情况远不只是一场简单的灾难。从受灾最严重的地区，比如印尼的亚齐省，受破坏的程度和贫困的状况来看，要真正重建家园，恐怕需要比专家们预测的时间来得更为漫长。

可是，媒体对这场灾难的关注究竟能持续多长时间呢？现在，我们在荧屏前观看灾情，并为之内心震撼。一旦摄像机镜头从那里移开，我们是否还知道那里所发生的一切？

电视荧屏等现代媒体是这样一种怪异的媒体：它可以在第一时间传达出亲临其境的幻觉，同时却又让人可以置身事外。尤其是当我们从荧屏前抽身而去的时候，一切都像梦影一般消失得无影无踪。它造成了每一个人看上去都像是旁观者一样的实际效果。媒体传达了真实的资讯，却营造了虚幻的感觉。它正是这样一种影像与经验彼此分离的幻象。

更为严重的是，一些媒体还以另一种形式表现出过分夸张的热情，使得灾难救援和爱心捐助看上去如同一场规模空前的节日庆典的狂欢仪式。一些国家的媒体开始关注自己国家在报道中出现的镜头次数和时间长度，自己的救援队到达的速度和功绩。不同的国家会趁机炫耀自己的外交政策，慈善心，国际影响力的舞台。甚至不失时机地为自己评功摆好。他们的报道技术很专业，但他们的关注方式却很冷漠。可以断定，这些媒体在找到更新更热的新闻关注点之后，他们会立刻转身离开，去追逐更为刺激的消息。

依旧是在电视荧屏上，我看见那些幸存的孩子们，在家园的废

墟之上打闹，嬉戏，就像灾难从不曾发生过一样。从这些纯真的孩童的身上，我看到了人类生命的顽强和生生不息的希望，并为此感到无比欣慰。我知道，海啸很快就过去了，恐惧终究也会逐渐趋于平缓，活着的人们依旧会活下去。但是，我还知道，在更多的受灾地区，接下来的困难将更加严重。贫困带来的痛苦将会比“海啸”来得更持久，更水深火热，而且后果更为严重。灾区的重建需要国际社会有更多的耐心和更加务实的精神，更加持久的关注和援助，而断非派几架直升机、空投几包压缩饼干所能解决。

然而，在未来的日子里，当海啸灾难不再是一个突发的新闻事件的时候，媒体的兴趣肯定会转移。此时，人们还会关注这些地方吗？富裕的国家还会给予更多的援助吗？国际社会还会有持久的热情吗？甚至，普通民众的慈善心还会起作用吗？这一切，都是值得深思的问题。

SARS 危机中的政治伦理重建

春夏之交从来就是多事时节。

今年的这个时节对于中国人来说，尤其难忘。一个名叫“SARS”的瘟神，在神州大地上游荡，给人民带来恐惧和死亡。日趋严重的疫情考验着中国政府和人民，提醒他们为共御病魔而精诚合作。从最新的情况中我们可以得知，政府方面开始向公众发出了这一方面的信号。

SARS 危机不同于其他任何社会政治危机，它无法以一般行政手段和政治手段加以解决，而且又与全体民众的生命健康和生死存亡密切相关，是公众对生存权和安全感的起码要求。如果政府在处理这一类公共卫生危机时，无法为公众提供安全保障的可靠信息，公众的安全感得不到保证，那么，政府的公信度和政治信誉受到难以修复的严重受损。国家主席胡锦涛将防治 SARS 的工作上升到“关系广大人民群众身体健康和生命安全、关系改革发展稳定大局”的高度来认识，这无疑是明智的。

采取什么样的措施处理各类突发性的事件，是考验一个政府执政能力的试金石。但是，SARS病流行之初的恐慌和谣言四起的状

况，不能不令人深思。一场社会危机如果首先是以谣言的方式传播，这本身就说明政府的言论机制本身不健康。而一些官员不去检讨自己的工作失误，习惯于将过错归咎于外界，功劳算在自己头上。甚至总是以一种不健康的心理来猜度公民和国际社会的善意的批评，指责各种传言和批评的“别有用心”。这样，非但不能改善自己的形象，相反，只能引起公众和国际社会的反感。

老实说，在相当长的时间里，政府与公众之间的关系并不理想，一些官员在民众心目中的形象甚至是相当恶劣的。社会各阶层之间长期存在着的巨大政治裂痕，只是被舆论所掩盖，实际上并未得到有效的弥合。而今天，SARS 危机将政府和公众抛到了同一处境当中，面对疾病灾难，政府和公众的利益受到一致的威胁。政府完全有机会与民众拉近距离，重整其政治公信力和社会动员力。社会各阶层能不能同舟共济，共渡难关，这是一个公民社会成熟与否的重要标志。

在我看来，这次公共卫生危机如果处理得当，可以成为政府与公众达成政治价值共识的良好契机。建立政府与民众之间的相互信任，而不是互相欺骗，乃是 SARS 危机给我们的重要启示。历史的经验证明，政府一旦欺骗民众，民众也会以不同方式欺骗政府，结果只能是两败俱伤。一个不肯担当责任的政府，很难要求公民起来承担灾难；相反，一个意愿对民众利益负责任的政府，公民也决不会只是一味指责和不合作，而是将意愿与政府一道担当。政府“担当”的伦理形象，必将对公民的政治伦理观念产生良好的影响。

事实上，中国民众对政府的政治要求并不高，甚至可以说只是一个基本要求：政府是一个对民众负责任的政府。事实证明，政治领袖一旦表现出对公众利益的起码的关注，如胡锦涛、温家宝等国家领导人亲临一线视察，显示出亲民务实的政治姿态，民众立即报以感激之情和热烈的拥护。4 月 20 日国务院新闻发布会公布疫情所

显示出来的诚实和负责任的态度，也赢得了公众广泛的理解。坦诚地报告疫情的真相，并未引起公众不必要的恐慌，相反，增加了公众对政府的信任感，进而树立起与政府合作战胜病魔的信心。

在我看来，在这场危机中我们完全有机会重建社会道德秩序和公民社会的政治伦理：一种全社会共同担当责任的政治伦理。我们已经看到，在防治 SARS 的工作中，医务工作者表现出高尚的道德情操和敬业精神。这已经是重建社会公共道德信念的良好契机。我认为，政府和每一个公民都应该从医务工作者的科学精神，关爱生命的人道主义精神和自我牺牲的精神中，获得有益的启示。这不仅是我们战胜病魔的精神保证，也是我们重建公民精神和政治伦理的道德基础。

过洋节与文化秀

“Merry Christmas!”——12 月的关键词。从 12 月中旬开始，差不多就天天收到与此有关的电子邮件和贺卡。学校邮局破例开来了大卡车，以运送数量急剧膨胀的邮件。商业区到处都是圣诞树、圣诞老人和星星，《平安夜》和《铃儿响叮当》的音乐声笼罩着整个城市。鲜花价格暴涨到平时的数十倍。餐馆座位早已预订一空……如果不是因为人群的肤色和语言，我简直以为自己正置身于某个基督教国度。

认真一点的人会就近拣一座教堂进去，但并不在意这是一座什么教派的教堂，也弄不清楚主持仪式的是神父还是牧师，反正是戴十字架的就行。然而众所周知，绝大多数中国人并非基督教徒，并不相信上帝，即使是城里人也一样。他们甚至不信仰任何宗教。从他们跟随神父或牧师划十字架的不怎么熟练的动作来看，他们跟教会和上帝缘分甚浅，能够不划反顺序已经很不容易了。这一切，并不妨碍人们过圣诞节。在大城市，除了中国人传统的春节之外，圣诞节几乎成了最热闹的节日。

节日，尤其是大节，不外乎这么几种： 1，文化传统的延续

（如春节、端午节等）。2，宗教纪念日（如基督教世界的圣诞节，穆斯林世界的开斋节等）。3,国家政治纪念日(如国庆节等)。而中国化的圣诞节却是一个既不关信仰，也不是因为恪守传统，与国家政治亦无干系的节日。一个缺乏宗教信仰的民族，为何却对一个异国的宗教节日如此情有独钟？这真有点匪夷所思。

如今出现这种“洋节热”现象，显然跟商业文化的发达有关。大节将至，商家趁机推波助澜，公开借圣诞节谋求商机。商业场所刻意营造的节日气氛，不断地刺激着人们，提醒人们与节日有关的欲望。它给人们造成一个假想：这个节是非过不可的。

不过，对于商家而言，是什么节并不重要。如果人们愿意过一个热热闹闹的谢肉节或开斋节什么的，他们照样搞得热火朝天。但问题不在这里。现在人们连端午节都不会去过，就更不会去过什么谢肉节或开斋节了。他们要过圣诞节。

在 20 世纪 90 年代中期之前，对圣诞节的热情仅限于城市的大中学的学生。这些学生在学校里学习英语，他们大多拥有属于自己的英文名字，对西方文化有着较深切的认同。他们吃麦当劳、肯德基，喝可口可乐，听恩雅、麦当娜，看好莱坞大片。也许不记得清明节和端午节，但却记得圣诞节，此外还有情人节和愚人节。由校园扩展到后来的小资阶层，过洋节已然成为一种时髦，是时尚的标志之一。从这个带有殖民色彩的节日文化中可以看出，在生活方式上对西方强势文化的趋同心理，有时会比经济制度及意识形态的融合来得更早，也更充分。

这一切，终究只是一个假象。与西方宗教文化背景下的圣诞节不同，中国特色的圣诞节更主要的还仅仅是一个节日，就像一次盛大的庙会。商家找到了商机，民众找到了庆贺游乐的理由。除了教会本身之外，作为圣诞节的核心部分的内容：宗教礼拜和慈善活动，与中国特色的圣诞节无关。更多的人无非是找个理由聚会，或

者干脆嘬上一顿。

与此相呼应的是，近年来知识界对基督教神学的热衷。中国文化是否缺乏神性品格，或者中国文化是否需要基督教神学来拯救，以及基督教神学是否是一种普世神学，诸如此类的问题属于文化哲学范畴，暂且不去讨论它们。知识者个人是否信仰基督教，或者其他宗教，这是个体的信仰自由，也没有什么可以谈论的。事实上，至今依然没有人能够论证耶稣基督与其他文明的圣贤—— 如孔圣、佛祖或者穆罕默德先知——孰优孰劣。现在的问题是，知识界对基督教神学的热情，已经远远超出了知识的范畴，而大有以神学来代替人文知识的趋势。实际上在现代化的过程中，很容易屈就于强势文化，漠视本土传统及弱势文化的价值。对其他文明的圣贤，这些知识分子并无如此之热情。正如圣诞节传统压倒其他节日一样，基督教文明传统在这些知识分子那里，占有压倒性地位。如果因为文明强大就是其优越性的证明，那当今知识界的“ 神学热 ”无非就是“ 强权即真理 ”的文化翻版。

总的说来，“ 过洋节 ”的风尚可以看做是民众追求节庆快乐的心理的满足，同时，也是生活方式西方化的一种时尚。这些日常生活上的变化，也没有什么特别不好。如果说这是一种“ 圣诞秀 ”的话，那么，知识界的奢谈神学，则无非是披着知识和信仰外衣的一次“ 神学秀 ”。谈论它，不仅时髦，而且貌似高尚。至于其知识和信仰的可靠性，恐怕是要大打折扣了。

但无论如何，这是一个仿冒的节日，一次盗版的“ 圣诞秀 ”，其浅薄之处依然显而易见：他们的圣诞树是假的，挂在树上的圣诞礼物和铃铛是假的，都是以泡沫塑料为材料的一次性制品。这种劣质仿冒品用来作为文化做秀的道具倒恰如其分：使用时可以以假乱真，但很快就变成垃圾，用过即扔。这也正好昭示了“ 过洋节 ”之类的移植和模仿文化的特征：仿冒性和泡沫性。

我的奥林匹克运动

四年一度的奥林匹克运动会盛事又来了，虽然去不了雅典现场观看，看看电视转播也不错。如此天气炎热，也没别的事好干，躺在地板上看赛事电视转播，倒不失为消暑的好办法。

看了几场下来，就有点受不了了。解说员和主持人的语言折磨实在太厉害了。夸张但却不得要领的讲解，现场记者白痴般的采访提问，把我搞得比运动员还累，心里一急，几乎中暑。无奈之下，只好转而上网，看网友议论和金牌榜。金牌榜是即时更新的，一看吓一跳——中国一直排行老大。虽然我本人不擅体育，锻炼的机会也不多，但还是很高兴的。

第一块金牌是射击的。射击我知道，小时候看过民兵打靶训练。而我们自己则在街头气枪摊上打过气球。花一毛钱可打五枪，打中了就可以一直打下去。但我们很少能打中。后来才知道，狡猾的摊主故意把准星弄歪了。一毛钱不易得，所以，我们更多的时候是用弹弓打麻雀。如果打弹弓也能成为奥运项目的话，我辈拿金牌还是有些可能性的。

乒乓球很熟悉的。小时候学校操场有砖头水泥垒成的球桌，一

下课就一窝蜂地抢占。现在不大见到这种球桌了。水上运动则只有在下水摸鱼的时候才有。不过，跳水方面也还是有些经验的。但有跳台、跳板的游泳池没有见过，倒是在上十米高的桥头往河里跳过，扑通一声，看上去与其说是跳水，不如说是投河。我所在的学校倒有一个游泳池，比篮球场略大，方圆好几公里的人都来游泳，密匝匝的人体漂浮了一水池子。游是游不动了，基本上等于是露天泡冷水澡。去过一二回就再也不想去了。现在，如果不失足落水，恐怕跟水上运动也没有多大关系。

事实上，更多的奥运项目跟我们没有什么关系。诸如曲棍球、垒球、棒球之类，只在电视里见过。据说中国在这些项目上还很不错。可是，就算拿了金牌，又能怎么样呢？我为一个跟我毫无关系的东西，一个从来没有见过的东西欢呼鼓掌，有点莫名其妙。

即使对那些早已熟知的运动，与之接触的机会也是少之又少。我所居住的小区在上海还算得上是不错的小区，可是，除了楼下几套供老头老太晨练的简陋的运动器材之外，方圆几里都找不到其他体育设施。我知道，这个城市有亚洲最大的体育场，有 F1 赛场，也有许多设施豪华的健身房和高尔夫球场，但它们与我无关，而且肯定与大多数市民无关。当国家花重金培养出来的运动健儿在奥运会上夺取各种各样的奖牌的时候，我却依然只能靠在家里做做俯卧撑来健身。我们举重，那是在搬东西。我们奔跑，那是远远看见公交车快要靠站了。我们骑车，那是怕上班迟到——这就是我们的真实的‘奥林匹克运动’。

国家体育代表团能代表国民参加奥运会夺得奖牌，见证了国有体育事业又取得了辉煌的成就。于是，把我们国民个人健身的权利全代表去了。望着荧屏上出现的金光闪闪的金牌，它给我们带来了“画饼充饥”式的满足。

MSN：数码时代的超级俱乐部

相比 QQ 而言，MSN 是一种更加专业化的网络即时联络工具。QQ 依靠两个圆圆的字母的组合和有点滑稽的读音，加上卡通化符号（卡通企鹅）的形象标志，使之更具游戏性和娱乐性色彩，适合人们在休闲状态下，散漫而又无目的地与人群交往的需求。与此相关的是，一款小型家用汽车名字就叫“奇瑞 QQ”，其小巧而又圆滚滚的造型和花里胡哨的外表装饰，则与 QQ 的卡通企鹅标志相似。

MSN 显然缺乏 QQ 式的娱乐色彩，它看上去更像一个完整的单词。但对于一般网友而言，它又因显缺乏明确意义而变得难以理解。很少人会去追究这三个字母所代表的意义，其读音和外形也缺乏亲合性。更有意思的是，MSN 的形象标志是两个没有外部形态特征的人像，其意义所指向的是“交往”本身。因此，MSN 是一种更加纯粹的网络即时联络工具。

虽然使用 IE 系统的用户基本上都拥有 MSN 工具，但它实际上更为专业化的知识人士所钟爱。这些人多半是依靠互联网来工作或社交的人士，他们使用 MSN，如同都市职场人士的办公室或会客

厅一样。MSN 捆绑在单机用户上，基本上是用户相对个人化的空间，它既保证了用户个体的自主性和独立性，又维持了其社交的基本需求。这一点，正好符合现代社会专业化工作人群的生活状态和心理状态。他们不需要像 QQ 用户那样，必须跑到一大堆人群当中去排队，领取一份没有个性特征的号码，也无需在人头攒动的“广场化”的聊天室里去东游西荡地找人聊天。

MSN 是一种可以进行深度交往的联络工具。通过 MSN 联络的，一般是比较熟悉的人。用户可以根据自己的需要，将联络人区分为好友、家人、师生、同事和工作上的合作者等多种不同的联络组群。用户在联络的时候，一般不会有陌生人闯入，不会有不速之客莫名其妙地找你聊天。在工作的时候，也不会有陌生人来打扰你。长期使用 MSN 的人，已经开始形成了一种彼此默认的交往习惯。平时，即使看见有好友上线，一般也不会去打招呼，互相不打扰。只是在有事的时候，才会发出交谈邀请。通常也不会有太多的废话，因为彼此都知道对方是谁。对于这些人而言， MSN 是更加实用的工作助手。尽管新版的 MSN 增加了诸多娱乐性的功能，如名目繁多的图释、传情动漫乃至在线游戏，但据我所知，人们并不经常使用它们。

许多人习惯于利用 MSN 工作。学者和作家们可以通过 MSN 接受比较熟悉和能够信任的记者的采访，在 MSN 上对话，然后加以保存和整理。这也是许多记者所习惯的工作方式。2000 年，我和我的朋友们曾经在“文化先锋网”的 BBS 上举行过一次国际性的大型“在线讨论会”，主要参与者就是通过 MSN，即时协调研讨会议题和进程。此后，我们还利用 MSN ，召开过多次小型的工作会议和学术讨论会。有时也会通过 MSN 指导学生的学习和论文写作。MSN 成了真正意义上的“联络工具”和“工作间”。

MSN 不仅仅是交友娱乐功能，也不仅仅是工作交往功能，同

时也具有了思想交流的功能。大众化的娱乐性的 QQ 组群，则很难形成这种关系。长期使用 MSN 的人群，通过深度交往，正在逐渐形成各种小型的公共社区。这些社区一般由一组或多组志同道合的密友组成，会定期或不定期地在网上进行功能不同的交流。

更多的人同时拥有 QQ 和 MSN。他们会通过 QQ 去进行更为广泛的匿名性的交往和休闲聊天，QQ上的密友则被加入 MSN,成为个人社交“沙龙”中贵宾。对于知识界人士而言，这一点意义更为重大。这个电脑屏幕上的小方框，随时可以变成一间虚拟的咖啡馆，相关的人士可以被邀请，在那里交换信息和讨论问题。如果说，人们在休闲时光可能会去 QQ“广场”漫步,随便找个人聊上几句，开开玩笑，调调情，甚至希望有点什么艳遇（如果运气好的话），那么，当他去 MSN 的时候，则是打算去咖啡馆会一会老朋友，那里也许是在讨论集体旅游计划，也许是在议论国际形势，甚至还有可能是一个小型学术讲座。

MSN 的社群化趋向，在某种程度上也是对当今中国公民在结社方面的诸多现实限制的一种克服。尽管许多专业性的文化网站已经有了类似的功能，但与公开的网站相比， MSN 社群更有一种私密化和交流对象的可选择性的优势。因此，它更适宜于那些更深度和更私密的思想交流。尤其是在面对一些突发性的政治和社会文化事件的时候，那些彼此熟悉而又立场相近的人士，就能够很快在 MSN 上交换意见，协调立场和商讨应对策略。如果再有专业网站的支持，就能将 MSN 上的交流和讨论的内容，迅速转化为互联网上的专题帖子或文档，以最快速和最便捷的方式，传播意见和思想。从这个意义上说，MSN 文化社群有发展成各种“超级俱乐部”的趋势，并成为未来各种思想文化行动的策源地。

十大文化偶像：当鲁迅遇见王菲

鲁迅遇上王菲，等于是关公战秦琼。可是，这一回他们却真的碰到一块儿了。

由若干所谓的“强势媒体”紧急烧制的“十大文化偶像”，日前新鲜出炉。一时间引来公众一片尖叫。喝彩的，跺脚的，嗤鼻子的，啐口水的，无所不具。以前，中国的公众只有一个共同的偶像，那就是毛主席。那时，大家倒也相安无事。如今，人们已不再共同拥有单一的偶像了。而偶像一多，麻烦也就多了。所崇拜的偶像不一样，冲突就不可避免。

最具争议的是鲁迅、巴金一辈与张国荣、王菲之流能否同登一榜。这就好比有好事之徒开一个晚会，请来了一群名人，在嘉宾席上落座的有鲁迅，也有王菲。这是一个无聊的晚会，本身不值一谈，但由此引发的争议却更有意思。

鲁迅作为文化大师，一般没有太多的争议。即使是作为王菲崇拜者，也不会对鲁迅的存在价值持有异议。鲁迅崇拜者则往往比较容易对王菲的存在感到不满。一种文化上的优越感令他们对另一种文化贬损有加。我从互联网上看到许多这样的议论：将鲁迅王菲并

举，是对文化伟人的羞辱，鲁迅知道了，是要“活活气死”的，云云。

真的那么肯定鲁迅会因为跟王菲同座而拂袖而去，乃至“活活气死”吗？为什么不能设想鲁迅也会喜欢听王菲唱歌呢？当鲁迅遇见了王菲，以鲁迅的个性，说不定会喜欢王菲这样的女孩。鲁迅虽然生性刻毒，但对女孩子却一向比较宽容，当初许广平一干女学生在他家里胡闹，他也听之任之。对于像刘和珍、萧红这样的个性倔强而又才情不俗的女孩，他更是宠爱有加。王菲在演艺圈里的任性好强是有目共睹，完全属于鲁迅喜欢的那种类型的女孩。

更有力的证据是，当初上海滩著名的女艺人阮玲玉，因畏流言而自杀之后，鲁迅却挺身而出为阮玲玉申辩，并对那些流言散布者予以愤怒抨击。阮玲玉不从俗流的性格，正是她遭遇流言蜚语暗伤的原因。鲁迅与阮玲玉并无交道，但他显然欣赏阮玲玉的性格。可见，鲁迅并未以“文化精英”自居而对演艺界的人表示轻蔑。倒是那些借鲁迅来贬损大众文化偶像的人士要当心自己成为鲁迅批判的靶子，就像在阮玲玉事件中那样。

当然，鲁迅究竟会如何看待王菲，我们无从得知。他也有可能不喜欢听王菲唱歌，但他还不至于像他的崇拜者所设想的那样“活活气死”。这种越俎代庖的想法与其说是鲁迅的态度，不如说是鲁迅崇拜者自己的态度。崇拜者总喜欢将自己的偶像神圣化，乃至怪异化，总爱把自己喜欢的东西看得比别人的要高一等。

至于“偶像评选”这种无聊事情，说鲁迅耻于与此相关，倒是有可能的。但依王菲的个性，她也未必就喜欢这种活动。在这一点上，这一老一少倒有不少相似之处。他若碰到跟王菲同坐一排，彼此惺惺相惜也未可知。

需要偶像，这本身就是一种文化幼稚病。鲁迅的文化价值也许远高于王菲，但既然同被“偶像化”了，他们在作为“偶像”的本

质上也就没有什么根本差别。偶像所代表的并非其本身的价值，而是偶像崇拜者的价值。偶像只是一个空洞的情感符号，抽象的文化代码而已。每一个人都有选择自己的偶像的权利，因而所有的偶像都是同等的，差别只在于崇拜者的数量多寡。如果一类人的偶像一定要强求别人也跟着崇拜，而不允许别人拥有其他的偶像，这又是哪里来的道理？

据说，现在的小孩子喜欢歪解词语，对“偶像”的解释是“呕吐的对象”。童言无忌，倒是说出了“偶像”的真相。自己的偶像很可能就是别人的“痰盂”。

丿

“超级女声”从集体迷狂到过度开发

集体迷狂症

“超级女声”是一种特殊的娱乐消费节目。它并非一般的歌唱表演节目，也不是通常意义上的歌手选拔赛。虽然从表面上它仍然沿袭了一般表演类节目或歌手选拔赛的基本模式、规则和意图，但它仍然不是艺术比赛。它的真实意图乃在娱乐。或者可以说，它是一种以歌手比赛方式出现的大众娱乐节目。当表演者越是严肃认真地进行表演的时候，她的荒诞可笑也就表演得越充分，其娱乐性也就越强。而评委通过在艺术上的评判，对表演者出丑的关键部位加以提示，以便让观众能够更充分地消费‘丑陋”。

如此一来，选手的拙劣表演和当场“出丑”，也就成了节目中至关重要的内容。关于选手，一位评委这样感叹道：“我倒宁可选手素质参差不齐，那样15个里面应该有个比较好看的缓解一下，你要是来100个都是一个模子倒出来的，都是一个长相，人真的晕了。”但这与其说是评委的抱怨，不如说是这个节目的真实意图。如果不是这样，这档节目就成了以艺术为目的的民间歌手选拔赛

了。然而，这档所需要的，恰恰是选手们表现出来的可笑和平庸。如果选手形象和水平真的有变化，真的参差不齐，那么，评委就将面临着艺术评判的要求。然而，恰恰是节目的这种与艺术无关的特性，使得评委能够抛开艺术本身，而集中精力去关注表演者的可资娱乐之处，也就是充分发掘那些可笑的节点。关注和揭示过程本身的娱乐性，这才是评委的真实使命及其乐趣的源泉。因而，评委以近乎吹毛求疵的态度来挖苦和嘲弄选手，并尽可能地使之“恐龙化”。虽然最终也不乏对个别成功者的发掘，但这实际上无非是这一超级狂欢的副产品。

“超级女声，想唱就唱”。从表面上看，这是一种平等的、自愿的，甚至可以说是民主化的娱乐形式。但它实际上是一个巨大的娱乐陷阱。“超级女声”设置了一个“艺术成功”的圈套，在“艺术”诱人的召唤下，选手心甘情愿地进入其中，她们集体性的互相攀比地暴露不雅驯的一面。严肃认真地出丑，是“超级女声”的主要特征。这在本质上是“暴露癖”的一种特殊症状。“歌唱艺术”无非是电视节目这个超级娱乐魔术师用来障眼的布，它制造了通向艺术成功的幻觉。

也有人以孔威廉的例子来证明“超级女声”的艺术“平民化”理念。但这二者之间仍存在一种根本性的差别。孔实际上知道自己唱得不好，他所做的是在向公众展示自己的自我实现的勇气。而“超级女声”的选手们却不知道。由于这主要并不歌唱比赛，她们中的绝大多数从一开始就注定是失败者。惟有节目需要更多的失败者的充分表演，需要更多的出丑，来满足观众的娱乐消费的心理需求，她们才有了这些机会。评委以苛刻的评判，以示公正和虚拟性地为所谓“艺术”难度，设置了门槛。通过塑造大量的失败者，来凸现成功者的荣耀，并虚拟性地昭示成功之路的艰难，以及凸现艺术的特殊价值。但实际上与艺术性无关。因此，选手们是这一超级

娱乐表演场上的无辜的牺牲品。

这是一场“选手 —评委 —观众”三位一体的快乐游戏。但节目的真正指向是观众。“超级女声”节目，以现场逗乐来娱乐荧屏前的观众。观众通过发现选手的破绽和可笑之处，而获得某种心理上的优越感。专家则通过专业点评，帮助观众获得这种优越感。因此，难听和难看，这些丑陋的事物，也成了消费品。

“超级女声”改变了电视节目的娱乐消费方式，由单向给予性的艺术消费，变成了公共参与性的集体现场狂欢。它既满足了选手的“暴露癖”,又满足了观众的“窥伺癖”。这一双重的满足感,是该节目获得商业成功的秘密。它实际上正越来越偏离娱乐节目的轨道，朝向全民性的精神迷狂的道路上狂奔。它从另一方面暴露了当下公众日常娱乐的单调和枯燥，以及成功机会的匮乏。

鉴于“超级女声”表现出来的全民性的疯狂，这一节目的文化心理含义更值得关注。现代传媒在中国从来就是以国家威权的面目和精英化的“艺术”舞台形象出现的，它突然带上“平民”和“日常”的面具出现在公众面前，使得缺乏自由表达机会和空间的公众，一时间难以承受这一强烈的心理冲击。没有人知道这种机会意味着什么，没有人知道这种机会是否还会再有。如果说，出于自知之明、害羞、胆怯等诸多原因，使得一般女性最初尚不打算参与其中，那么，蜂拥而至的报名人群，电视台的高强度宣传和直播现场的热烈气氛，有一种无形的裹挟力，像旋涡一般，越卷越大、越深和越有吸引力。“艺术”和“现代媒体”本身都是超强度的迷幻剂，日常娱乐的匮乏造成了公众的“电视崇拜症”。针对资讯弱势的公众，强势的电视媒体夸张的和不对等的宣传，制造一种癫狂性的崇拜：艺术崇拜或媒体崇拜。于是，很容易使一般公众丧失正常的判断力。人们开始疯狂地加入其中，也不管这个机会是否真正与她有关，更不会去深究这一现象背后的真实动机，只想像别人一

样，抓住那个道听途说的神秘“机会”。这种集体性的行动“强迫症”,本身就具有强大的传染性。

然而，“超级女声”并非孤立的、突如其来的现象。它是此前其他种种“集体性神经症”的新变种。我们在鸡血疗法、君子兰、红茶菌、炒股票、搓麻将、买彩票、疯狂英语和集体传销等群体性的行动中，看到了“超级女声”的原型。只不过这一次是借“歌唱艺术”的名义。有“艺术”这一美妙的名分，加上电视台和互联网等现代媒体的帮助下，这种集体性的迷狂变得更密集、更频繁也更强烈。我们看到，那些（或老或少的）“女孩”，在这些超级权威的蛊惑下，像被迷魂似的被驱使，不顾得自身的客观条件和尊严，不顾一切地奔向一个集体性的娱乐“广场”，在那里癫狂不已，一直等到下一次的新的癫狂症状发作。

过度开发

在经历了一个夏季的狂热之后，有关“超女”的喧嚣声似乎渐渐归于平静。会有零零星星的报道，还在不断显示着这些花枝招展的女孩们的日渐凋落的去向。这种状态会持续到来年春天，那时会有新的“超女”开始生长。

但人们也注意到，“超女”热潮虽然过去，但在另一种场合，“超女”却表现出不同寻常的活跃。她们像走马灯似的连轴转，在全国各地开演唱会，丝毫没有显示出萧条的迹象。只不过她们不再是自告奋勇参加歌唱比赛的女生，而是娱乐商业市场上的“超级”明星。

然而，就如同历史上的革命一样，胜利的“第二天”，腐败就开始孳生。利用“超女”牟利的现象开始出现了。成功了的“超女”们赢得了观众，商业化的娱乐公司就如同一群群鬣狗纷至沓

来。娱乐公司打造演艺明星，并谋求利益回报，这本无可厚非。良好的“造星”行为，不仅给演艺新秀提供了成长的机会，也为演艺市场的发展带来了广阔的空间。但正如一些网友所说的：“喜儿长大了，就招来了黄世仁。”娱乐经纪人开始把她们装扮成“摇钱树”，推向前台。“超级女声，想唱就唱”的平民理想消失得无影无踪。

据媒体报道，近日在上海的一次大型晚会上，一位“超女”不仅索要了高昂的出场费，而且蓄意“摆谱”，苦心经营大腕派头。但她的表演并没有赢得观众的掌声，因为她在众多出场的演员当中，表演并不高明。从另一些报道看，其他各级“超女”的表演，也有着差不多同样的问题。

“超女”们可利用的价值是什么？这帮年轻的女孩，初出茅庐，并无特别的唱功和演技，她们是凭着超级“造星”运动，匆忙打造出来的新角色。然而，她们年轻，有活力，而且前程美好。她们的资本是青春形象和大量的拥护者。但这一切将会很快耗尽。而且，如果对这些宝贵的财富不加以爱护，更容易走向其反面。

商业需要牟利，但商业性的演出并非惟一的。从道义上讲，她们应该回报社会，回报那些拥戴、支持她们的“超女迷”。从她们自身来说，她们需要接受更专业的演艺训练和素质教养，方能使自己成为名副其实的演艺明星。而对商业利益的过分谋取，会毁掉她们的公共形象。让这些尚未成熟的演艺人才，不断地制造艺术废品，也是对艺术市场的一种“污染”。在“超女”们最幼稚的状态的时候起，公众就开始支持她们，可见“超女”们超凡出众的一面。公众甚至可以谅解“超女”们的幼稚。青春与幼稚相伴随，这甚至是青春的可爱一面。但以青春和“人气”作为资本，怂恿她们的傲慢和虚夸，以刻意打造所谓“大腕”做派，不仅是对公众的轻视和侮慢，也是对“超女”的伤害。

事实上，年轻的“超女”们身上可资开发的价值并不太多。她们需要与支持她们的公众一道，在友好的互动中长大和成熟。相信热爱“超女”的公众也希望看到这一点。然而，娱乐公司如此过度开发“超女”资源，消耗性地榨取“超女”们的剩余价值，耗尽她们的青春和名声，是对“超女”们的不负责任。当然，娱乐公司则不用为劳动力来源犯愁。因为每年会有大量的“新星”被制造出来。娱乐公司的入当然可以表示，市场就是一切，有市场就无所畏惧。但如果仅仅是这种“毁容”式的商业使用，这种“竭泽而渔”的价值开发，在我看来，最终损害的是公众利益和“超女”们的公信力，并与“超级女声”最初的平民主义的娱乐理念相距越来越遥远。即使从商业角度看，这也未必是一种良好的商业模式。毋宁说，它是一种原始、野蛮的娱乐商业。

人们曾经在自然界的开发利用中，尝过太多的过度消耗的苦头。对自然资源的原始的、掠夺性的开发，使绿洲变成沙漠，森林变成荒原，造成不可逆的生态破坏。娱乐文化也是一个“生态圈”。“超女”是新生在演艺界的一株蓬勃的树木。一些人只将其当作“摇钱树”。但过分地摇曳，最终落下的将是一些枯枝败叶。事实上，这种迹象已经开始过早地显露出来了。

芙蓉姐姐与“S形综合症”

芙蓉姐姐带着她那壮硕的S形身躯、恍惚不定的眼神、无限深情的假嗓音和令人猝不及防的莞尔假笑，来到数码虚拟空间，引发了全体网民的持久的哄动，并使得此前以自我暴露为手段的网络诸高人，如竹影青瞳、流氓燕等，亦相形见绌。

毫无疑问，芙蓉姐姐依然属于“暴露癖”家族的一分子。但芙蓉姐姐这位后起之秀的不同凡响之处在于，她有效地汲取了前辈们的经验和教训，修正了身体暴露方式上的一些重大失误。芙蓉姐姐关键性的技术改造，乃是将暴露的部位由下半身向上半身做了一些小规模的却是重大的战略性的转移。而且，她在暴露的相关部位，精心设计了一道微型屏障，这道屏障的名字叫做“文化”。在芙蓉姐姐的谈论中，一半是关于知识和理想的，一半是关于身体和隐私的。两种事物纠结不清的关系，指示着一种自我分裂和扭曲的内在精神，并外化为身体语言，形成了上下半身自相矛盾而又相反相成的“S”形。这个“S”形不仅是看上去很美的曲线，同时也表明了当下大众文化在弥合身体欲望与文化之间的关系上，找到了相对合理的方案。她既扬弃了卫慧、九丹辈过分精英主义化的“文化秀”

模式，又扬弃了竹影青瞳、流氓燕辈缺乏技术含量的单纯的裸体展示和情欲宣泄。芙蓉姐姐出奇制胜，将“暴露艺术”推向了一个崭新的境界。

“文化”在芙蓉姐姐那里如同仕女手中的一柄团扇。它与其说是用来遮掩的，不如说是用来招摇的。但这却是一柄神奇的团扇，是所向披靡克敌制胜的锐利武器。它的主人试图以此表明，自己并非单纯的“肉弹”，同时还是一个有文化的“肉弹”。也正因为如此，她的追随者多半是高校学生。在“文化团扇”的遮掩下，其背后的面目变得恍惚朦胧，带有某种神秘感，而且还因其文化意味而显得高尚。这也是她自我感动根源。相比之下，另一位网络红人菊花姐姐的那种直接而又单纯的表演，就显得等而下之了。然而，这把“文化团扇”更为重要的功能在于，它不仅可以给被暴露者增添暖昧的诱惑力，同时也给窥伺者以某种慰藉，消除了他们窥伺行为在道德上的不洁感。道德屏障巧妙地过滤了窥伺癖者内心的淫秽邪念，于是，他们可以放宽心地在窥伺那条狂舞的粗大的蛇行曲线的同时，也洗耳恭听那一番半是真情半是谎言的励志辞令。

芙蓉姐姐最新拍摄的视频作品，很好地展示了这一身体文化的深层意味。当她挺直了 S 形躯体面对一位不知是劫财还是劫色的歹徒时，她那挡在胸前的手中，竟然捧着一本（版本较差的）《唐诗三百首》。芙蓉姐姐文不对题地口诵了一阕宋词，对假想的来自外部的暴力进行了一场“文化抵抗”，其幽怨的神情和多情的语调，足以令歹徒陷于短暂的迷乱，就像奥德赛的水手听到了蛇发女妖的歌唱一样。歹徒于是落网了。

但这一切都不能改变芙蓉姐姐作为“暴露族”一员的本质。事实上，欲盖弥彰的上半身比裸露下半身更加色情。于是，我们看到了这样一种景象：由以名利为目的的暴露癖者、各种大众文化媒体和作为窥伺者的公众，三位一体地互相刺激彼此的感官。他们互相

依赖，彼此满足，并陷于持久的病态迷狂。他们共同构成了娱乐化时代的超级奇观。

老东北：下午四五点钟的太阳

烟囱、高炉、钻塔、铁轨……这些曾经是画报、宣传画、装饰图案中最常见的事物，农业时代对现代化乌托邦的想象性的标志，引起过人们多少向往。它们的存在，意味着速度、力量、进步、财富和未来主义风格的美感。而这些正是东北的骄傲。在这些事物最为密集的东北，仿佛就是领先一步，进入现代主义的乌托邦。

然而，自 20 世纪末进入信息时代以来，这一切都改变了。这些大工业时代的伟大象征物，不再意味了进步，也不再有“力”之美。相反，它们成为一个陈旧的，过去时代的标志，它们意味着停滞、污染、人性异化和生态恶化，是亟待割治的工业“肿瘤”。

老东北老了。

他就像一个被命运榨干了血汗的老汉，只能靠回想当年的风华岁月度日，在困顿中感叹着人世的沧桑。他是下午四五点钟的太阳，昔日的辉煌并不能挽救其就要落山的命运。在国家资本的原始积累已初步完成之后，他在国民经济中曾经具有的至关重要的地位，已不复存在。这个中国现代重工业的大本营，正面临着资源枯竭，生产方式陈旧，产业架构老化等一系列经济和社会问题的严重

困扰，就好像一位重病缠身的老人，在贫病交加的困境中度日如年。要解决这一切，都是接下来所谓“重振东北”经济战略所面临的严峻考验。

然而，我更感兴趣的是东北地区的文化命运。这个关内人“闯”出来的新天地，在文化上先天不足。“关”的隔离性，始终构成了东北文化自身的封闭性和关内文化对东北文化强大的排斥力。这种封闭性的文化状况，在 20 世纪 30 年代的东北女作家萧红的小说《呼兰河传》中,表现得淋漓尽致。

尽管东北有发达的现代工业，有众多的超级工业城市，但重工业与日常生活缺乏直接关联，因此，相关的工业文明很难对日常生活形成有效的影响。它不像南方的工业城市（比如上海和江浙一带），现代工业文明直接渗透到市民的日常生活当中，形成现代意义上的市民社会及其生活方式。事实上，在日常生活中，东北人的生活方式和观念，依然与古老的农业文明保持着密切的联系。在乡间“二人转”基础之上的赵本山式的喜剧小品，即可以看做是东北人日常生活文化的真实写照。

与当年“闯关东”时代完全不同，富庶的黑土地已经造就东北人自满自足的惰性。在东北地区漫长的冬季里，城市和乡村的男女老少，依靠“二人转”度日，以夸张的戏谑和自嘲自虐的调笑，来打发百无聊赖的时光。当年闯荡天下的满不在乎的禀性与无聊时代的小机智，混杂在一起，构成了当代东北人的基本性格。从东北人自己标榜的“活雷锋”精神中，我们可以看到这种矛盾性格的基本症状。大大咧咧的自满自夸，与小恩小惠的利益诉求，其背后农民式的心理在现代商业文化背景下的小小焦虑，亦隐约可见。而这种心理的恶性发展，则是在赵本山的表演中所塑造的这样一种形象：掩盖在农民式的淳朴、豁达、义气的面具下，还有一个精明和狡黠真面目。

这一文化性格，也影响到东北人在现代经济条件下的商业行为。赵本山表演的“大忽悠”，在一定程度上可以看做东北商业文化的缩影。如果说东北人在中国经济文化总的格局中处于弱势的话，那他们在 20 世纪 90 年代初期，刚刚步入自由经济道路的近邻——俄罗斯人——来说，却有着特别的优势。但在最初的一段时间里，东北人在俄罗斯的商业行为，更多地出于“捞一票走人”的心理。久而久之，严重损害了中国商人在俄罗斯地区的商业信誉。等到俄罗斯人商业意识觉醒过来之后，东北人的生意也就越来越难做了。而从地理位置上看，往东是朝鲜，往西是蒙古，都没有多少生意好做。由此看来，在激烈的现代商业竞争格局下，东北人要振兴地区商业文化，还得从学习建立现代商业意识开始，尤其是要从学习以契约和诚信为基础的商业文明机制开始。

在我看来，东北人的文化性格的缺陷，将成为东北在新世纪崛起的沉重负担。这一负担，甚至比资源负担和经济负担来得还要沉重。这个老工业基地要在后工业时代重新振兴，还得从建立现代城市的市民社会和文化意识做起。而这些对于东北人来说，仍是难度甚高的练习题。

丿

上海的情欲面具

一

20 世纪末以来，上海“怀旧热”方兴未艾。但这种“怀旧”并非一个简单的文化心理学问题。衡山路上的酒吧的名字直截了当地道出了这一热潮的真实意图——“时光倒流”，“1931 年”。为什么不到城隍庙或龙华塔去怀旧呢？很显然，人们怀念的只是那个“东方的巴黎”，那个“冒险家的乐园”，那个欲望澎湃的旧上海。这与其说是“怀旧”，不如说是对情欲自由状态的幻想。

20 世纪 30 年代的旧上海为情欲提供了最好的自由宣泄场所，它差不多可以说是国际欲望的“下水道”。正因为如此，它才既吸引了西洋流浪汉，也吸引了中国江淮一带的青春女子，甚至还有一大批情欲压抑而又野心勃勃的外省青年。一个外省青年来到这个地方，又能做些什么呢？要么在这个情欲的汪洋里自甘沉沦，要么将压抑的欲望升华为创造的动力或造反的激情。旧上海正是如此这般地培育了各式各样的冒险家，如一夜暴富的外国盲流哈同。后来的影视作品中的那些传奇色彩的人物，如许文强等也是其典范。这些

人构成了旧上海神话。

革命，也是这些冒险游戏中的一种，甚至是最富刺激性的一种。旧上海既是流氓无产者冒险的天堂，也是滋生革命家的温床。那些被压抑和被剥夺的无产者和外省年轻人，怀着对都市情欲的无限敌意，将那些被压抑的欲望部分转化为革命的热情和对权力的渴望，进而产生了一夜夺取所有有钱人的权力交由自己以及所有穷人来支配的革命理想。

1949年以后，胜利的革命者开始了对这个欲望的城市的大规模改造。经过了几十年，当年的上海滩已经荡然无存。以致20世纪80年代中期香港电视连续剧《上海滩》在沪上播放的时候，引起了不小的震动。这个香港人制造的冒牌“上海滩”，却一下子唤醒了上海人对已经消失了的真实的上海滩的深切回忆和无限向往，刺激起他们潜伏已久的情欲。剧中的主人公一时间成了大陆青年的情欲偶像。

20世纪90年代以来，上海进入了新一轮的发情期，国家政策和国际资本为这个长期委顿的城市注入了新的催情剂。城市的欲望迅速膨胀起来。被通俗作家鼓吹起来的旧上海的风花雪月和金枝玉叶，有效地为这个城市新兴的小布尔乔亚阶层和急欲跻身于这一阶层的小市民，提供了生活方式的样板和情欲格调的指南。十年来，我们有幸目睹了诸多小市民“毛毛虫”逐步长成并蜕变为小布尔乔亚“蝴蝶”的全部经过。他们发出的尖利叫声响彻东海之滨，虽然音量不等，音质有别，但已有“顺风耳”远远地听到了其中所包含的共同的意图——蛊惑人心的情欲，并被看做是“叫春的年代”来临的信号。

与中国传统的都市相比，上海的情欲地图从来就不简单。上海的传统的性感带当然是春情涌动的南京路和淮海路，以及用粉色的“小布尔乔亚牌”文化涂料粉饰一新的衡山路，外滩则是它的快感

中心。这一点，已经由朱大可在《上海：情欲在尖叫》一文中予以了充分的揭示。

但值得注意的是，如果我们将 20 世纪 90 年代的上海仅仅看做是 20 世纪 30 年代的再版，那恐怕就大错特错了。它充其量只是一种假想，是对 20 世纪 30 年代的一次拙劣的模仿。每次当我走进“时光倒流”、“1931 年”之类的酒吧的时候，总觉得自己进入了一个虚拟空间，进行着一次想象中的游历，或者是一场荒诞不经的幻梦：崭新的旧月份牌，陈旧的新油画，喝咖啡的洋人说中国话，中国歌手则唱洋文歌……

如果说，旧上海依照欲望本身的逻辑而建立起其快感带分布，那么，新上海的快感逻辑却不那么自然而然。新上海的情欲并不是完全是发自本能的欲望的自然流露，其快感带分布也不完全是欲望的“无意识”的结果。实际上，新上海的公众欲望在一定程度上被精心地监控和调节着。最明显的例证就是，欲望的花蝴蝶卫慧的令人心旌摇荡情欲尖叫乍一响起，她的嘴巴很快就被一只无形的大手捂住了。

二

然而，要了解这座城市的情欲的真相，还应该到它的中心广场上去看一看。中国城市的中心广场从来就是整个城市的头脑和欲望控制中心，它外观和格局乃是城市理念的集中体现。城市广场就像是城市的脸，它的神采和表情标示着整座城市的身体状况和内心欲求。

最具有隐喻性的是上海市中心的人民广场的变化。它曾经是一处巨大的欲望发泄的跑马场，毫无疑问，整个大上海曾经就是一个巨大的为洋人提供随意“跑马”的场所。围绕着这个欲望中心向四

周展开的是列强的贪婪的租界。20世纪20年代，国民政府打算消除上海中心城区的殖民地记忆，制定了一个所谓“大上海计划”。这个庞大的城市建设规划以五角场为中心，一律中式建筑，巨大的中式门楼和宫殿。它作为新上海的中心，显然是要脱离围绕着中心广场所展开的租界文化的影响，幻想与列强的租界分庭抗礼。从这个因战争而未能完成的上海复兴计划中，我们可以看到一个新的帝国的光荣与梦想。直到1950年后，上海的新主人才以直接而又强硬的手段，更有效地消除了上海的殖民地记忆。殖民地建筑被改造为新政权的各种机构。在一排排高耸的外滩大洋楼里，权力取代了金钱，光洋让位给公章。这也意味着这个金元社会正在被一个官僚社会所取代。

20世纪50年代的中国城市集中进行广场建设，这是新帝国城市建设的关键一步。广场，构成帝国的城市理念的核心部分。差不多每一个外省的省会城市的中心都有一个中心广场，它们格局和功能一律是对首都的中心广场的直接模拟，因此，它们看上去都酷肖天安门广场，当然是缩小了的。这些广场在功能上与古代中国的校场相近，主要用来举行重大的政治活动——大规模的官方政治集会、官方节日庆典，特别是阅兵。事实上，无论是集会的群众还是受检阅的士兵，他们在国家大机器中的功能都比较接近。向士兵学习，正是全体人民无可逃避的作业题。在这些广场的北面正中，则一律是城市的首脑机关大厦或者检阅台。鉴于城市中心广场的这一特殊的格局和功能，也就不难理解为什么对广场的占领会被视作最严重的政治行动，而且还往往与军事行动相关。

由此看来，20世纪90年代上海市对人民广场的改造则显得意味深长——它被改造为一个花园广场。广场的政治性功能正在逐渐消退，代之而起的是其明显的休闲功能。休闲，是“后现代”市民生活中的重要组成部分，也是90年代以来政府大力提倡的新生活

运动的重要内容。国家不仅通过其舆论机器公开倡导休闲文化，同时，也为实现这一意识形态的转型提供充分的物质条件。人民广场在结构和功能方面的这些变化，成为 20 世纪 90 年代国家意识形态软化的重要标志之一，至少从表面上看是这样。

人民广场的北面正中也毫不例外地是市政大厅，这座城市的最高权力机关的所在。一座坐北朝南，形状扁平而且方方正正的四方体建筑，就像一张毫无个性的“国字脸”，而且看上去沉默、冷静、严肃而且刻板——典型的官僚面孔。处于它一左一右对称的另两座建筑分别是市政规划厅和上海大剧院。三座建筑物构成了“一个中心，两个基本点”：一个权力中心，它的左手抓着物质文明，右手抓着精神文明。人民在左边目睹了上海市物质文明建设的伟大成就之后，可以去右边享受精神文明的硕果。那里正上演着领袖所爱看的俄罗斯‘黄梅戏’”。

带着“双丰收”的喜悦，人们来到广场上，红肥绿瘦的花花草草，为广大市民提供了惬意的休闲环境。但休闲不忘国家，不忘国家的历史和传统。权力的大厦正对面有象征着权力和传统的宝鼎——上海博物馆。它也像是一尊巨大的香炉，燃烧着传统的香火。有一个看不见的帝王主持着一场永恒的祭祀仪式，祈祷列祖列宗保佑帝国权力千秋永固。

一般而言，从前的广场记忆似乎已旧迹难寻，以致人们往往会认为这里仅仅是一处花园广场而已。很少有人会注意到人民广场北面正中的那幢建筑物的存在。这座建筑当初孤家寡人，显得十分触目，现在则毫不起眼。它确实藏匿得很巧妙。功能齐备的诸多其他建筑物挤满了不大的广场，复杂的布局，众多的功能和花草的清香，更是分散了人们的注意力。但事实上，那张“国字脸”依然存在在那里，远远看去，就好像一个千眼巨人，默默地注视着广场上散漫的人群。人们会忽略它，对它视而不见，但一切都在它的视线

之内，在它的（应该的更为充分、更为有效的）监视和控制之中。它真正表达了广场意志的真实含义。

三

人们往往将 20 世纪 90 年代的上海的城市理念归结为现代“商业精神”，但问题显然不那么简单。在广场这样一个关涉帝国意识形态的核心地段，“商业”却并不直接抛头露面。它依然是不那么体面它屈居于更低的层次，尚且需要半遮半掩、羞羞答答地处于半地下状态。从广场地面的诸多开口向地下降落，人们就可以很方便地直通香港名店街。那里是一个香港化的小世界。在这里，我们才可以感受到上海潜在的欲望之强烈。

由这里出发，通过一条隐秘的管道，将广场的另一种意志悄悄引渡到浦东。陆家嘴才是广场的新的欲望开口，上海的下半身。十年前，这个地方就像一条破破烂烂的花裤衩，飘扬在上海的臀部，使这个城市的窘迫处境一目了然。而现在，破裤衩彻底褪去，欲望的器官暴露无遗。远远地就能看到一条条雄壮的器官巍然矗立，触目惊心。这个新开发的上海的快感带，其强烈的刺激性即使是南京路和淮海路也难以与之比肩。

东方明珠，它的象征意味是显而易见的。虽然勃然而立，但不乏东方式的圆润柔和。更为奇妙的是在它底下的国际会议中心，一左一右两个巨大的球体——东半球和西半球。看来，它的设计者显然深谙器官解剖学。这也正好体现了上海文化精神的遗传特质——东西方杂交的文化。两个巨大的球体分别贮存着来自东方和西方的混合液，为上海文化提供生命源泉。

然而对于大多数市民而言，东方明珠的功能不明。从表面上看，东方明珠似乎仅仅是一条用来炫耀的器官，除了具有象征性的

勃起功能之外，别无他用。当然，这一点可以用来满足人们的“观淫癖”。这些柱状建筑无疑很容易激发起观者的蓬勃激情。当观光客攀缘到它的顶端的时候，他们的情绪往往也正达到高潮。此时，他们一个个气喘吁吁，汗水淋漓，心跳加快，眼中分泌出表示情绪亢奋的液体。容易冲动的人还会发出极乐的尖叫——“太棒了！”这是人们为新浦东和新上海的挺起和腾飞而发出的最热烈的喝彩。

但是，东方明珠还有一种更为隐秘也更为重要的功能，容易被人们所忽略，那就是发布和传输国家舆论信息的功能。东方明珠的全称是“东方明珠广播电视塔”，这也就是说，每时每刻都有许多看不见的舆论的信息流，从这个柱状物的尖端喷射而出。这些无形的流体淌过上海灰蒙蒙的天空，灌注进每一个市民的感官的开口，对市民的进行精神“授精”。与此同时，它也时常发布来自城市欲望控制中心的种种调控信号，这也是那些情欲的宠儿务必时时密切倾听的消息。

市民主义：马桶在歌唱

马桶时代

半个多世纪以来，一如乡间雄鸡报晓预示着一天的开始一样，在刷马桶的声音中开始了上海的早晨。上海市民的一天中的第一件工作就是刷马桶。当东方露出第一缕曙光，大多数人尚未醒来，只有马桶在歌唱。竹筅与马桶壁的快速而有节奏的摩擦声，奏响了嘹亮而又美妙的都市晨曲。在这晨曲的号召下，身穿花花绿绿睡衣的市民，从他们的鸟笼般的居室里钻出来，开始刷牙。但后者无论在音强上还是音质上，都无法与前者相提并论。

马桶，是上海市民日常生活的关键词，是他们的生活中不可或缺的重要物事。它看上去就不同凡响：外形呈圆柱状，木质，用朱红油漆涂刷一新，鲜艳夺目，只有欢庆乐队中的大鼓才可以与之相媲美。而且它还并非徒有其表。它实际上是一个构造简单、使用方便的，全封闭式的流动厕所。其内部贮存市民夜生活的秘密。在清晨，这些秘密的内容被公诸于众，在众目睽睽之下迅速汇入城市宽阔通畅的（或许不那么宽阔通畅的）下水道。当然，并非市民不愿

意更多和更持久地保持私生活的秘密，而是生活条件不允许他们有更多的隐私存储空间。马桶不过是其“缓存”而已，务必频繁清空。

马桶是值得赞美的！且不说马桶之歌唱的美妙，其作为家庭内部废料之“缓存”的优越性也是显而易见的。这个简单而又合理的构造，最大限度地发挥了其应有的功能。安置它只须占用最多0.3平方米的空间，而且可以随意更改位置。这一点对于居住空间极度逼仄的市民家庭来说，是极其重要的。它被安置在窄小房间的某一角落，只需一道布帘就自然形成一个超小型卫生间。它不仅可以节约空间，还可以节约时间。隔着布帘——依靠它象征性地维护着最低限度的羞耻心——主客之间依然可以毫无障碍地交谈，抓紧方便的时间交流生活心得甚或谈论国家大事，这无疑有利于贯彻“只争朝夕”的时代精神。

今天的市民大多迁居到新式住宅，新住宅里配备有必要的生活设施，比如抽水马桶。它有一个新雅号，叫“坐便器”或“坐厕”（避开了与“马桶”一词相关的尴尬）。这样，那些旧物在新式住宅里就基本上没有什么用处了，大多只能当作垃圾来处理。如果市民们口袋里的钱多一点的话，是不愿意将那些过去时代的垃圾带进新房的。马桶就是这样一种无用之物。况且，像马桶这样的物事尚且带有太多的不愉快记忆：过去时代生活的贫困和羞辱。但是，仍然有将马桶也一起带走的现象。也许有人依然习惯于坐马桶。但更重要的是，马桶与他们的生存经验息息相关。就像其内壁的积垢一样，马桶本身吸纳了市民一个时代的生活气息和记忆。

马桶时代的上海市民文化，不可避免地带有马桶气息。一方面是内在的难以清除陈年积垢，另一方面是必不可少的表面光鲜。这种自相矛盾的特性正是上海市民性格的矛盾性的体现。在私密被迫暴露的情况下，表面的光鲜庶几可以挽回一点点脆弱、稀薄的人性

尊严，一如布帘对羞耻心的艰难维护。此外，保持这种外表的清洁和光鲜，也是都市公共生活的需要，更是其家庭内部舒适的需要。但在这光鲜表面的深处，深藏着像陈年积垢一样的麻木和晦暗的心理，长期散发着令人不适的潮湿、陈腐的气息。

但是，简单地嘲笑上海市民捉襟见肘的窘迫生活，显然是太过残酷了。我们无法忽略这样一个事实：占当时全国总人口 1/100 的上海人，却创造占全国国民生产总值 1/6 的产值。巨额的中央财政收入大多来自上海。上海人就这样被榨取一空。正是在此前提下，上海人才创造出独具特色的马桶文化。也许有那么一天，有“怀旧癖”的人士会去怀念马桶时代，就像今天怀念石窟门一样。不过，这几代人是不大可能去怀这个旧的，或者他们会以一种极其复杂的心理去追念那个夹杂着痛苦和羞辱的过去。

马桶是几代上海人的噩梦。

后马桶时代

告别了马桶时代，上海的日常生活走进了新时代——“后马桶时代”,或曰“卫生间时代”。

拥有独立的卫生间，这是上海市民日常生活的质的飞跃，其意义远比建一座大剧院来得深远。几年前，我住进了新式住宅，而当时我的大多数朋友尚住在集体宿舍里或旧式住宅里。那时候，朋友们特别爱来看我。每个周末都有朋友来访。起初我还以为自己特别具有凝聚力。我发现他们在我家里的时候，大小便格外的频繁。他们告诉说，因为要来我家，他们就没有像平时那样出门前先得方便一下，而是憋着。看来，朋友们更感兴趣的还是我家的（虽然是极其简陋的）卫生间，说到底也就是那个“坐便器”。不过，我的社会地位也因为这个“坐便器”而提高了，我与朋友们之间的友情也

随之加深了。卫生间之重要性由此可见一斑（当然，等到后来家家都有了卫生间,我的地位又回到了从前的水平)。

但是，马桶时代所形成的心理积习要完全消除，却不是一件轻而易举的事。后马桶时代与马桶时代的隐秘关联，首先通过人们对新居的卫生间的要求而充分暴露出来。人们像对待马桶一样对待卫生间，新居卫生间之装修就成为头等大事。

上海人对卫生间装修之讲究，可以说是无与伦比。在北京及其他一些外省城市很难与之相提并论，在那里据说是很难找齐上海人所需要的和完全如意的装修材料及配件。这种近乎变态的卫生间狂热，也可以看做是马桶时代的后遗症，对马桶时代的焦虑心理的曲折流露。

居室装修的另一奇怪的现象与电视机有关。翻开任何一张楼盘促销的室内陈设示意图，电视机的安放总是必不可少。这倒不奇怪，奇怪的是，无论有多少个房间，每一间都在最重要的位置处画有一个电视机。一套三室一厅的房子，就在四处画有电视机。也就是说，如果一个三口之家住一套三室一厅的房子，他们将要配备四台电视机，人均电视机占有率为 125%。可是，如果是复式结构或者别墅，那岂不是成了电视机仓库了?! 真不知道房子是买给人住的还是买给电视机住的。以致难免叫人疑心那些住宅设计师的亲戚统统是电视机厂的。

排泄难的问题解决了，现在人们的日常生活状况是——看电视。走到哪儿看到哪儿，坐着看，站着看，躺着看，蹲着看，一只眼睛看一台（还不计可能有的“画中画”型电视机）。如果没有这些电视机，人们的眼睛似乎就成了多余的器官了。物质生活的贫困处境已然缓解，相比之下，文化的贫困就显得更为触目。

从另一方面看，上海市民的日常生活在进入了卫生间时代之后，马桶主义的优良传统没有丢。什么是马桶主义？马桶主义的实

质就是“多快好省”、精打细算、巧妙安排。用上海人自己的话说，就是“实惠”、“合(读若ge,人声)算,,。

上海人对日常生活有着超常的计算本领，这一点是有目共睹的。生存的压力迫使上海人将其聪明才智在日常生活方面发挥到淋漓尽致的程度。20世纪70年代出现的假领即是极好的范例。假领有着衬衫领子的外观，但只有一个领子而已。也许是从18世纪欧洲贵族礼服上的衬领得到的启示。这个领子只是给人看的，但节省布料，只需不多的一些布，就可以做多条假领，使人们觉得仿佛有许多件衬衫。而且，它是衬衫的精华部分，可以发挥衬衫的核心功能。这种神奇的服装真可谓是服装史上最伟大的创造。我相信，它只有上海人才设计得出来。

后来，伟大的假领很快就流行于全中国。在有限的条件下创造最优质的日常生活，这正是上海市民生活精神的精粹部分之一。维持基本的体面，这是上海人的生活要义。正像人们所说的，上海的流氓看上去都像个正人君子。这样，在后马桶时代上海迅速涌现出“小资’阶层,也就是顺理成章的了。

如果要追溯上海的小市民以及小资的这种生活方式的源头，那么，就得追溯到“老克勒”身上。

“老克勒’精神

无论从哪个方面看，上海都是现代中国的摇篮。它培育了现代中国的资产阶级及其对立面的无产阶级，更重要的是它培育了现代都市的重要社会基础：市民阶层。在相当长的时间内，上海的市民主义生活方式，成了中国城镇市民生活的样板。现代都市生活方式往往首先由上海人首创。尤其是20世纪70年代，随着知青上山下乡运动，上海知青将上海市民生活精神传播到内地，内地的青年一

代有幸见到上海的生活方式，并很快开始效仿。从这种意义上说，上海引导了当代中国的都市生活，创造了中国都市的市民生活理念。

今天，当人们回想起旧上海时，就会想到旗袍和西服、月份牌和文明棍、黑帮和拿摩温、摩登女郎和洋人……总之，摩登时代的一切应有尽有。说到上海的生活方式的体现者，人们通常会想到夜总会的摩登女郎。不错，上海的摩登女郎始终统率着时尚的新潮流。但在我看来，真正体现上海独特生活精神的却是作为摩登男性的“老克勒”。摩登女郎任何地方都有，“老克勒”却是上海的特产。女性时髦、讲究，不足为奇，而男性形象的高雅与否，才真正体现了一个地方的文明程度。

“老克勒”一词显然是外来语，但关于其辞源的说法不一。一说为“Color”的音译，意为“色彩”，引申为“光鲜”、“体面”，也就是上海人所说的“花头”。“老”则是其修饰性的前缀。称之为“老”，可能是因为这个词出现时，这一阶层的人数已经不多，而且趋于老龄化了。

“老克勒”一说为“Old Class”的意音混译，意思是旧阶层，引申为没落的上流阶层或贵族阶层。也就是说，他们像欧洲旧贵族一样，是过去时代的遗迹，旧上海上层社会的遗民。

克勒而老，足见非同小可。“老克勒”不是暴发户。他们过着考究的，而不是奢侈的生活，是细节上的考究，对生活品味、格调的持之以恒的追求。“老克勒”阶层在无产阶级革命年代遭到了沉重的打击，但有一些东西是必不可少的和始终不移的：一双死都不肯脱掉的尖头皮鞋(也就是“革履”,而且往往是白色的),梳得油光可鉴的头发，削瘦的体形，挺直的腰板，优雅的步履，以及对异性的不衰的热情……即便是在最极端的年代里，政治打击和物质匮乏，也未能彻底纠正“老克勒”的保持起码的优雅、体面的癖好。这是什么精神？这是“老克勒”精神，是“不克勒，毋宁死！”的

精神。全体上海市民都在无意识中向这种精神学习。

"老克勒"是上海市民生活的样板和理想。但他们缺乏实现这一理想的物质条件和精神动力，缺乏足够的文化教养，因此只能对"老克勒"精神加以改造，剥取"老克勒"华丽的外表，充当市民精神的虚幻的面具。尤其是在毛时代，由于物质上和精神上的双重匮乏，"老克勒"精神在市民阶层那里产生了重大蜕变。

当代上海市民令人哭笑不得的极端精细主义的生活方式，可以看做是"老克勒"精神的一个变种。"老克勒"的考究的生活精神与小市民的功利主义结合在一起，形成了上海市民特有的精细主义特征。从积极的意义上说，是讲究生活细节的舒适；从消极的意义上说，则是斤斤计较。

"老克勒"的另一消极变种是"小男人"。上海"小男人"显然是一个消极性的词汇，"小男人"显然有别于传统中国社会文化中的男性形象。传统的男性形象追求粗犷、豪爽、不拘小节、不修边幅。但这些也可以看做是粗野、浮夸、大大咧咧、邋里邋遢。在这些方面，上海男性的特点未必是弱点。但与"老克勒"相比，"小男人"则显得微不足道。"老克勒"精神中的理想主义和浪漫主义的成分几乎消失殆尽，仅仅保留了一些表面的东西，"小男人"像"老克勒"似的尊重异性，但却少了"老克勒"的那种从容、高雅，而蜕变为猥琐；像"老克勒"似的彬彬有礼，但少了一分孤傲，多了一分怯懦；像"老克勒"一样细腻，但少了一分敏感，多了一分琐碎……"老克勒"精神的衰败，才是上海市民文化的致命缺陷。

20 世纪 90 年代中期兴起的"小资化"运动，开始向着实现"老克勒化"的生活迈进。但"小资"还不是"老克勒"，他们缺少"老克勒"的理想主义精神和"懂经"（这需要较高的文化素养）。等这一代"小资"老了，是否能成长为新一代的"老克勒"，尚不得而知。

丿

世界高度与城市建设中的“龅牙主义”

曾经是上海一大“烂嘴”的浦东陆家嘴，近年来被装饰一新，镶上了一排金光闪闪大“龅牙”。新起的高楼栉次鳞比，将曾经破烂不堪的陆家嘴装扮成一张性感的大嘴，随时向八方来客（尤其是国际友人）献上热烈的一吻。最近，这里又准备再镶一颗更大的由日本国制造的高级“假牙”——上海环球金融中心。上海的牙口从此更好了。

上海 20世纪 90年代以来的新一轮发展，将中国城市现代化推向了一个令人晕眩的高度。以陆家嘴为代表的上海浦东开发区，实践了在“后发现代化”国家通过强力的政府行为构筑全新城区的建设理念。它很快为许多内地城市，乃至一些发展中国家的城市所效仿。上海代表了第三世界国家在城市营造过程中所经过的现代化路线。另一方面，上海城市在现代化过程中所呈现的种种特征，在某种程度上也可看做是典型的第三世界国家的现代性征候。

高度是现代性的重要征候之一。摩天大厦林立的景观，成为人们对现代城市的想象图景。在大工业时代，建设物的高度是人们显示其新的建筑材料的强度和建筑能力的重要指标。前工业时代的土

木材料，受其天然质地的制约，其高度受到限制。埃菲尔铁塔因新材料（高强度的钢铁）的使用，使得建筑物在高度上有了巨大的突破。纽约和芝加哥等美国的新兴现代化城市，大批的摩天楼则是对钢铁和混凝土等高强度的新材料的炫耀。

夸张的高度隐含着现代性文化的深层焦虑。尤其是发展中国家，更是热衷于攀比建筑物的高度，以雄起的凸起物来炫耀民族国家的威严和强力。不断被刷新的"世界第一"高度记录，在近几十年来，大多被第三世界国家所获得。在这一场建筑高度的"大跃进"竞赛中，中国城市自然也不甘落后。直至文革后中国重新对外开放之前，上海一直保持着中国城市高楼在数量和高度上的最高指标。20世纪90年代以来，上海的高楼总量已经居世界第一位。其他城市也群起仿效之。

据称，刚刚动工兴建的上海环球金融中心原设计为460米高的94层的世界第一高楼，投资方为日本某公司，后因亚洲金融危机爆发，资金短缺而缓建。时隔数年，得知台北已经在建的一幢高楼的高度更高。为了保持"世界第一高建筑"的纪录，有关当局决定修改方案。新方案改为492米101层，高度超过台北的摩天大楼。但又有其他亚洲国家宣布将建造更高的大楼，建筑物高度的攀比竞赛愈演愈烈。

这就是以上海为代表的城市发展中的"门牙主义"理念。无论是"东方明珠"、环球金融中心所代表的高度，还是磁悬浮列车所代表的速度，无论是陆家最所代表的新奇风格，还是"新天地"所代表的怀旧风格，它们的主要功能是用来炫耀的，而在实用性和经济价值方面，弊端甚多。事实上，陆家嘴上纵有一口高耸入云的"假牙"，难掩上海经济捉襟见肘的困境。市政当局也公开承认了上海经济增长遭遇"瓶颈"，其增长率低于全国平均值。在此种背景下仍不肯反思上海的城市发展战略，是相当危险的。

即使从美学角度看，“高楼林立”、“钢筋水泥的森林”……这种城市景观也早已成为过时的建筑美学观。直刺云天的人工造物，破坏了自然景观的和谐和完美，其狰狞嘴脸暴露出工业时代人类文明的无节制的“自我膨胀”。人类已经为自己的僭妄付出了太多的代价。现在，转向更加“人性化”的建筑理念。对建筑物与周边环境的协调性的注重、对生态平衡的注重和对更适合人类的生活和工作的注重。非人性化的建筑无论其外部造型如何地符合建筑学规则，也将被视作“丑陋的”建筑。

今天，几乎每一座城市都有一些超高的地标性建筑，用来作为城市的“门牙”。超级高度可以象征民族国家的虚妄荣耀。一旦被这种幼稚而又狂妄的虚荣心所支配，众也就全然不顾超高建筑的危害，疯狂地去追逐那些不切实际的指标。更多的城市对摩天楼的数量和高度上的狂热追求，并非出于需要，而是出于攀比，炫耀，显示政绩，或者东施效颦。然而，这些超高建筑却与当代建筑的“生态主义”和“人本主义”潮流背道而驰。今天，越来越多的国家已经看到超高建筑的危害性，那些率先建造超高建筑的国家大多放弃了对高度的追求。尤其是在“9·11事件”之后，人们对摩天高楼的批评越来越多。毫无疑问，超高建筑严重的副作用已经昭然若揭，建造和维护的巨额费用，形成了巨大的“资金黑洞”，可以将其带来的全部经济效益吞噬一空，光污染和消防隐患的危害更大。还有众所周知的安全隐患。许多城市的“门牙”建筑反而成为该地永久的“牙痛”（如佛山市永远完不了工的52层的国际商业中心）。如果说，超高建筑在上海尚且有节约地皮的价值的话，那么，在内地中小型城市，这一价值几乎等于零。然而，各地竞相建造超高的城市地标，其意义就变得十分可疑。

如果抛开虚荣心，稍稍恢复一点理性的话，就不难发现，建筑物的高度根本说明不了任何问题。在现代科技如此发达的今天，差

不多任何一个国家都能够建超高建筑。关键看是否有必要。夸耀“世界第一高”,也并不能证明自己就是世界第一,反而暴露了根深蒂固的小农意识和暴发户心态。日本人也许就看准了中国方面一些人士的这一心态，将自己已不再建的超高建筑搬到中国来，这样，既炫耀了日本自己的威风，又迎合了东道主的虚荣心。

环球金融中心将作为上海的新“门牙”，向世界炫耀。但它的造型早已屡国人所诟病。有人说它像一把军刀，插在上海的心口上；有人说它像一面膏药旗，从东海之滨冉冉升起；有人说它镂空的顶端，可以让恐怖分子的飞机撞击时扑空；而看见设计模型图，却让我想起了小时候看的电影里留大分头挎盒子炮的汉奸，他们喜欢龇着嘴，露出光灿灿的大金牙，而且，这一颗还是上面驻了个大洞的金牙。

“申博”海报与国际形象

自2002年冬天以来，在上海的街头到处可见一张这样的海报：一个小男孩仰望天空，张开双臂，迎向半空中一个蓝色的圆形物体。海报的题目叫《期盼》。如果不仔细看的话，很容易误以为这是一份儿童食品的广告，比如棒棒糖广告。那可爱的蓝绿相间的圆圈圈，看上去确实像是一枚诱人的薄荷糖。不过，即使真是棒棒糖广告，取名为《期盼》也未免太夸张了一些。

但这不是棒棒糖广告，甚至不是任何儿童食品的广告。只要稍稍看得仔细一点，就不难发现“期盼”两字下面还有一行字“中国2010年上海世界博览会”——这是上海申请世界博览会的官方海报。那个薄荷糖模样的东西则是世界博览会的徽标。

这幅海报的构图并不复杂，也算不上新奇，甚至可以说似曾相识。红彤彤的海面上，升起一轮圆圆的东西，象征着“红海洋”上升起了“红太阳”，人物张开双臂热切相迎——这是“文革”时期的政治宣传画中最常见的构图。

根据“文革”期间的革命理念，将革命领袖毛泽东视作“红太阳”，以海上日出的景象比喻毛泽东思想如旭日东升，光芒万丈、

这些尚且是顺理成章。然而，宣传世博会的这张如何也沿用这一陈旧的宣传理念呢？不错，中国人确实“期盼”世博会，但未必就把世博会看成是普照万物的“红太阳”。海报设计者未免太自我贬低了罢。所以，乍看之下，难免让人觉得这是一幅匪夷所思的海报。

但是，如果我们再仔细考量一下中国的“申博”理念，则又会觉得这幅海报是那么的恰如其分。世博会的主办权就像是一颗棒棒糖，想得到它的人多得很，但最终谁能得到，申办者的宣传策略也起到了至关重要的作用。由一位低幼儿童来做国家的形象代言人，这一选择尤为奇妙。它似乎在告诉人们：在国际大家庭中，中国就像是一个小孩子，很幼稚，很弱小，也很可爱。张开的双臂，一个很惹人怜爱的姿势，仿佛在渴望世界的拥抱和呵护。海报设计者为了表达他想象中的强烈的申办权和国际认同感，而不惜将国家形象高度“孩童化”，同时又极力拔高“世博会”的价值，将其神圣化为“红太阳”。这确实是一种幼稚的孩童心理，为了得到一颗糖，而要极力装出可爱的样子，谁有糖就跟谁走。一个古老帝国忽然将自己彻底“孩童化”了，变得那么的彻底，那么的富于戏剧性，这实在是一个奇迹。这样，得到那颗甜蜜的“棒棒糖”，自然就变得容易了许多。

近三十年来，中国人将革命的政治热情转移到经济建设上。寻求国际间的经济合作，是中国政府首当其冲的要务。加入“WTO”，加快了中国经济的国际化进程。在与发达国家的经济（乃至其它方面）交往过程中，中国采取低调妥协的姿态，韬光养晦，力图树立温和、务实的良好国际形象，似乎是较为明智的政治策略。这一点，在上海申请世界博览会主办权的过程中表现得淋漓尽致。官方报纸《21世纪环球报道》发表署名文章，就未来的国家战略形象发表意见，似乎是对这一问题的一种微妙的补充说明。文章写道：“作为刚刚开放并在国际关系中分量不重，国际地位处

于相对弱势的国家来说，这样的低姿态和示好心态是情有可原的。但随着中国的成长，随着中国与外界关系的微妙变化，中国人逐渐在明白一个道理，西方人对中国的态度其实并不是由中国人的态度决定的，在‘国际大家庭’中做‘乖孩子’未必得到奖赏。”（《21世纪环球导报》，2002年12月30日）不谋而合的是，这篇文章也使用了“孩子”比喻来分析当下国际政治格局。所不同的是，该文对国家“孩童化”现象所持的态度是批评性的，它实际上暗含了这样一种立场：在国际事务中，中国应该扮演更积极的角色，不要处处低调和迁就。至于这一观点是否属于官方立场，我不清楚，但随着中国在国际中的经济地位的提升，积极介入国际政治事务，建立所谓“大国形象”的诉求越来越强烈，而且不断刺激起民众的有时难免夸张的“大国梦想”。流行读物《狼图腾》的风靡一时，即是这一诉求在精神层面上走向极端化的强烈信号。不要做“乖孩子”，要做“大灰狼”，成了当下在国族精神上的“狼性论”者的主要口号。

但是，至少到目前为止，“乖孩子”策略还是收到了明显的效果，所期盼的奖赏大多都如愿以偿，APEC会议、奥运会、世博会等国际性会展的主办权，纷纷落入中国的囊中，这不能不说是这一低调策略的成功。“乖孩子”形象在一定程度上消除了国际社会对中国崛起的戒心。世博会海报实际上披露了这一深层的政治心理秘密。至于日后将采取一种什么样的国家策略，那是另外一回事。

如果仅从实际效果方面看，尽管这张“申博”海报沿用了一种陈旧的宣传理念，但依然可以说是一张成功的海报，一张真正“中国特色”的海报。但是，它还是犯了一个小小的错误。海报设计者显然违背了一个基本的物理事实：像世博会徽标那样的蓝色物体，是不会放射出红色光芒的。这样，海报设计者硬性将世博会徽标“红太阳化”，而且照亮了一片“红海洋”，这在色彩学上就沦为荒谬了。

美学观念上的陈旧性和科学认知上的荒谬性，构成了这张海报的基本特征。但这并不妨碍它在现实利益上的成功。它可能成功地赢得了国际社会的认可，也可能成功地赢得了公众和官方普遍认同。由此可见，当下中国文化精神似乎并不在于美学上的创造性，也不在于科学求实精神，惟有现实的功利主义，才是至上的原则。不过，在这种“功利至上”的思维的支配下，它既可以“孩童化”，也可以“大灰狼化”既可以“撒娇”,也可以“撒野”。在这种原则引导下，可能赢得很多利益。但是，它却并不能保证总是赢，而且也于树立国家的道义形象无所裨益。

丿

上海人家的“图像乌托邦”

一

相对于摩天大楼和酒绿灯红的商业和娱乐场所这种暴露性而言，上海人的日常家居生活是一个更加隐晦和深藏不露的部分。外部形态的庞大和繁华，实际上更多的是针对公共生活的实用性的，或在满足外地观光客的视觉欲望的时候，才显出其存在的意义。而对于真正的上海人来说，自己的家却更为重要。上海的这个深藏不露的部分，一般并不轻易示人。懂得上海人性格的人们应该知道，上海人的家居生活有两个十分重要的特征：一是上海人很少会把客人请回家；二是上海人居住的地方从外表看灰头土脸，毫不起眼，室内布置却往往极为整洁舒适，甚至富丽堂皇。室内空间才是上海人家和上海城市性格的内在秘密的孳生地。

没有一个中国城市像上海这样，对私人空间有着如此强烈的关怀，有时几乎达到神经过敏的程度。上海市民将家居空间看做是“自我”的最小边界，并长期处于高度戒备的状态。正因为如此，才养成了上海人谨小慎微和严格遵循游戏规则的性格。这一点，既

可以看做是一种“小市民气质”，但同时也是上海这座城市发育为现代市民社会的相对成熟的条件。

另一方面上海又是一个高度发达的身份社会。自殖民地时代以来形成的社会阶层意识根深蒂固，阶层的“身份认同”最明显地标志，就是居住条件、区域和环境。尽管1949年以来的革命一直在努力消除这一阶层差异，但阶层身份已经成为上海文化中最顽固的集体无意识内容。不同的家居方式和日常生活方式，才是上海人社会身份的真正标记。通过家居生活来识别上海人的社会身份，同样也是上海市民社会的一个深藏不露的文化秘密。

从这个意义上说，上海是一个更加“内在”的城市。惟有深入到这个“内在”的城市深处——上海家庭的内部空间——才能够真正发现上海这座城市的精神秘密。摄影艺术在这一点上应该有所作为。但摄影师们通常把照相机镜头更多地对准那些显而易见的公共文化标记：陆家嘴的摩天大楼，外滩建筑群，新天地石库门，乃至其他标志性空间符号。这一切无疑构成了当下流行的上海时尚文化的视觉图像。但那些矫饰、夸张的光影技术制造出来的浮华影像所叙述的，依然是一个外在的大都市。对于上海市民生活的真相而言，所昭示的无非是一些皮相而已。

二

正是出于揭示上海更为隐秘的真相的意图，摄影家胡杨的《上海人家》系列摄影，才显得如此的不同一般。几年来，胡杨专注于上海人的家居生活，通过对几百个上海家庭内部空间形象的记录，让人们看见了一个空前繁杂和变幻无穷的上海。

将“人家”这一事物抽取出来，组成一个规模庞大的全景式的图像系列，这是一个野心勃勃的计划，它也许不能于巴尔扎克笔下

庞大的巴黎写作计划相比，但至少也称得上是一部小型的当代“上海人家的百科全书”。

胡杨的镜头里“家”,可以看做是现代城市的一个“细胞”,是解析上海城市机体的一个基本单位。这就如同由“商品”这一单子建构起资本社会一样，在“家”这个细胞中，包含着现代城市社会的精神秘密。在这一点上，胡杨就像一个“城市生理学家”，他专注于为这个城市的组织结构拍摄生理切片图，为人们进入到机体内部来观察和了解这座城市，提供高精准度的标本。毫无疑问，城市首先是人类的日常生活的空间，然后才是人类其他社会活动的场所。颠倒这一顺序，所谓“诗意栖居”，无非是一句画饼充饥的欺世之谈。

但是，如果简单地把胡杨看做是上海家居生活的影像记录者，显然是远远不够的。年复一年，有多少摄影师都有意无意地记录过上海这座城市的各种各样的家庭，这种以新闻报道或宣传为目标的照片，从其一被冲印和刊登出来，它的意义就在消退，尤其是当照片所依附的事件的现场性消失之后，照片的意义就变得暧昧不明。时间将使它褪色、泛黄、消淡，成为历史记忆中的最陈旧的部分。

胡杨属于为数不多的拥有自己独特图像话语和摄影理念的摄影家之一。在我看来，胡杨的图像话语是这样一个矛盾体：它以其静止不动来揭示浮华时代生活的激烈变动，以其沉默的彰显来诉说外部世界的喧哗与骚动，以图片的空间性来赢得历史感。当我们注视这些图片的时候，仿佛突然一下子脱离了现实世界的日常喧嚣，沉入个人生活世界的宁静部分，使我们得以反观自己的存在及其价值。镜头记录的画面，昭示了言说与沉默之间的内在矛盾。而借助这一矛盾话语的揭示，胡杨实际上已经在将镜头的批判力指向了现实世界。这一点，是仅靠浮光掠影式的光影技术所不能达到的。

必须把胡杨的摄影作品当作一个整体来看，才能够领会《上海

人家》这一庞大计划背后所隐含的深层意义。由一幅幅单独的图片构成的《上海人家》，从整体上看，却并不只是偶然地对外部世界的直接记录。其中，不同的社会阶层和身份，不同的社会地位和影响力，不同的年龄和容貌，不同的种族和国籍，乃至不同的性别……这千差万别的人群，他们共同居住在胡杨镜头下的“家”中。这一个个或宽敞，或逼仄，或豪华，或简陋，或花里胡哨，或简约舒适的“家”，如同它们的主人一样，构成了上海城市生活的多重形态。在家的内部空间里，人更接近其本来的面目。各种各样的人在家庭内部，会显示出更为本质的一面。我们看到这些人和这些家，他们虽是一个个单独的和性格迥异的个体，有各自带着鲜明的社会身份标志。但在“人”与“家”的关系方面，他们却是一致的。胡杨专注于揭示大都市中“人”与“家”之间的互动关系。人们进入胡杨的镜头，向世界言说其一言难尽的生存经验，并为一个时代真实生活提供见证。

由此可以看出，胡杨的摄影拥有一种特殊的话语建构力。在现实生活中，这些不同的家庭很可能彼此隔绝，毫不相干。但在同一照片序列中，不同的家庭内部图像之间似乎形成了某种隐蔽的对话关系。他们曾经面对过同一个镜头，回答过同样的问题，被同一束光所照亮，也在同一间暗房里被显影。他们居住在不同大小和不同环境的“家”中，而现在，他们则“居住”在同样大小的照片中，以同等的权利呈现出自己的居住状态。图像所指涉的是不同阶层和不同身份人群的生活空间，它们之间有着完全不等值的生活状况，但在胡杨所构建起来的图像世界里，每一幅照片都具有同等的价值和话语权利，它们共同构成了一个平等呈现的图像社会。从整个意义上说，胡杨以他的摄影艺术，重构了上海的社会生活关系。

这也许就是胡杨意识中潜在的摄影理想：创造一个由城市不同生存空间建构起来的“图像乌托邦”。被不同的社会身份和生活条

件所隔离的“人”都是胡杨的“图像乌托邦”中的公民。现实中占有更多空间的“家”与那些现实中逼仄、狭小的“家”，同样都是数寸见方的一张照片。他们在胡杨所制造出来的“图像乌托邦”中，宣示和分享着平等的公民权利，尽管这只是通过图像符号以象征性的方式才得以实现的。在这里，胡杨的摄影彰显出了一种“平民主义写实主义”的艺术理想。

第三辑：文学现场

丿

文化赌徒的“淘金时代”

文化“淘金时代”

“卫慧现象”可以看做是世纪末以来最典型的文化症候之一，或者也可以称之为世纪末最严重的文化事故之一，它所带来的后果比事件本身要严重得多。在我看来，问题根本不在于卫慧本人的品行或其作品优劣与否，对她本人及其作品的道德讨伐也是极其荒唐的。现在的情况已经越来越明显了——卫慧的暴得大名，不仅仅是助长了文学上的虚浮和艳情之风，更重要的是，它刺激起一大批文学写作者(尤其是年轻的女性写作者)的强烈的名利欲,一种‘一夜暴富”的文化赌徒心理恶性膨胀起来。

很显然，“卫慧现象”等于是鼓励了文学冒险，而且并非艺术创新意义上的冒险，而是名利上的博彩性质的冒险。一场文化投机，一次针对“成功”的博彩游戏。这就像资本主义时代初期的淘金者一样，淘金者往往铤而走险，以自己的全部家产甚至性命赌一赌可能存在的金矿，要么倾家荡产、身败名裂，要么一夜暴富。文化赌徒的行径也与此相似，快速致富和快速成名，在道理上是一致

的。这也可以说是一个文化“淘金时代”正在悄然兴起。

不择手段地牟取暴利，是“淘金时代”价值准则。文化淘金大军中最为活跃的是那些号称“美女作家”一群。她们很乐意被人们称之为“另类”，在“另类”的名义下疯狂地玩着色情与政治的双重博彩游戏。以露骨（然而拙劣）的“性描写”挑战宣传当局的禁忌，故意挑逗宣传机构的官僚，招致作品被查禁，从而博得“被迫害”或“异议”的名义，进而名声大噪，身价百倍。而博彩过程中的小小的冒险，不仅有可能带来更多的利益，而且为赌徒自己带来一点点小乐趣和小刺激。讽刺的是，在更早一些时候，对抗官方的意志是要付出极为惨重的代价的，而在今天，这反倒成为做秀和牟利的手段，可以博取名声和赢得市场。

“乌鸦”,或飞翔的“鸡”

在文化博彩方面，新近冒出来的女作家九丹，堪称高手。她的长篇小说《乌鸦》，写的是几位在新加坡沦落风尘的女子的遭遇。而九丹所要做的不仅是挑战宣传当局，而且要挑战卫慧，挑战卫慧的“身体写作”。

“身体写作”，这一谎言我不知道是从何时何地开始流传开来的。所谓“身体写作”如果在行为艺术的意义上尚且能够理解，要么只能看成是写作的感官化倾向的一个隐喻，否则，恐怕只能是一个谎言。隐喻的意义含混性和多义性，给文化骗子提供了可乘之机。号称“身体写作”的那些人，无非是在为自己的俗艳寻找借口。

九丹的这部半自传半虚构的读物，看上去好像比卫慧更诚实，但也比卫慧更笨拙，更缺乏艺术性。充分了解妓女生活，充其量比一般人更有资格谈论色情，却未必更有资格谈论文学。

如果将《乌鸦》当作一部纪实小说来看，尚有可观之处。而据

九丹本人在接受友人的访谈中称，她的小说得到了著名作家王朔和前辈批评家李陀的高度评价。这两位文学界的名流称《乌鸦》“代表了全人类的作为弱势群体的女性向整个男权社会和金钱社会发出的一声呐喊”，并且“很有可能作为一部经典而存留于中国的文学史中”。我不大相信王朔和李陀真的说过这样的话，如果是真的，那么，我只能抱歉地将这两位先生的高见看成是一派胡言乱语。

九丹也完全清楚卫慧的沽名钓誉的手段，甚至在访谈中对此提出了严厉的指控，但她本人却正在变本加厉地重蹈卫慧的覆辙。她对“美女作家”这个名头耿耿于怀，看上去更像是两个女人之间的争风吃醋。这样，九丹的挑战只能理解为她跟卫慧之间的一场艳舞比赛，胜负取决于谁更大胆。

“乌鸦”，毋宁说是一只起飞了的“鸡”，正在文学市场的上空作一次短暂的滑翔。

“劣胜优汰”文化商业化的初级规律

今天，靠揣度官方政治意图来写作的人已经越来越少了，而揣度文化消费市场行情的写作者越来越多。如果说，以往支撑起人们对文学的理解的是官方的文学史家的谎言，那么现在，则是市场虚假行情的骗局。

然而，在不成熟的市场条件下，往往是假冒伪劣产品冲击高品质、高价值的产品。所谓“劣币驱逐良币”，或者说“劣胜优汰”，正是商品经济初级阶段的一种特殊现象。今天的文化产品的市场状况正是如此。这个市场的惟一尺度就是印数和销售量。据此，卫慧九丹是成功的。其实，这一现象并非小说界的所特有。小女人小男人的散文，余杰等人的思想随笔和更早一些时候的汪国真的诗歌，均与卫慧、九丹等人的小说有着极为相似的外表和文化功能。相比

之下，那些高品质的文艺作品则显得很可怜，甚至可笑。

看来，在文化的意义上今天也到了一个“笑贫不笑娼”的时代了。

可是，面对这样一个荒诞的时代，批评的号角却喑哑无声，这才是尤其可悲的。

丿

文坛成名术之身体写作

文学“美女帮”和“少年帮”的已故帮主张爱玲师太的遗训：“出名要趁早”，已经成了一道魔咒，让青春年少（或并不怎么年少）的美男女们神魂颠倒。他们牢记这一信条，挖空心思地履践前辈的遗训，在文坛掀起了一波又一波追名逐利的狂潮。出名能早，当然也不错，但张师太并没有说：出名要不择手段。况且，张爱玲所说的只是“成名术”的信条，并非文学写作的信条。文学写作不是卖黄瓜，未必越嫩越好。据我所知，这位深谙成名术的老太太，一生并无恶搞的不良纪录。而她老人家的徒子徒孙们为了成名，则可谓劣迹斑斑，丑态百出。

在诸多成名术当中，“身体写作”即是最为臭名昭著的一例。

在中国，“身体写作”这一说法最早是跟“美女作家”联系在一起的。如果说，“美女作家”还只是作了一个简单的组词，一般性地将容貌跟某一类写作者拼装载一起，那么，“身体写作”则在赤裸裸地将写作与“身体”捆绑在一起。写作变成了对身体的直接暴露和展示。

早已有人指出了“美男女”们在身体方面的可疑之处。现代照

相术的发达，完全可以伪造美人，而整容手术、变性手术之类的高科技手段，使人们在身体上的弄虚作假变得易如反掌。即便如此，这些美男女们在身体艺术上依然只能算是业余的。倘若要跟那些以展示身体为职业的人（如演员、人体模特儿）一较高下，在我看来，那是不自量力。

“身体写作”自有其特殊的含义和价值，要从理论上去阐释它，并不是一件特别难的事。现在的问题是，在当下语境下，“身体写作”根本就不是一个理论问题，而是一个与丑闻相伴随的事件，一种“成名术”当中的特殊道具。它完全模糊了文学写作与娱乐业之间的界线。如果文学真要彻底“娱乐化”的话，那就应该遵循娱乐业的行业规则。事实上，现在已经形成了这样一种不合理的局面：“美女—美男作家”在写作行业中拿容貌作为写作的尺度，而在娱乐选美行业中却谈论思想和艺术。这对任何一个领域的人来说，都是不公正的。他们手握着两把尺子，根据对自己是否有利来衡量。当有人批评他们的作品时，则被视作源于对他们的容貌的嫉妒；而批评他们以容貌做秀的行径时，他们又斥责说没有读过作品无权发言。

一旦身体的虚伪性被戳穿，写作的虚伪性也就顺理成章了。在自己的身体方面都热衷于弄虚作假，其写作的可靠性也就很值得怀疑。美男女们抱怨读者没有认真去读他们的作品。对于这样的指责，读者完全可以置之不理。他们本来就是打算以容貌和身体招徕顾客的，消费者完全有权对商品挑三拣四，除非他们不打算以身体示人，而是以自己的写作来面对读者。业余的身体，加上业余的写作，“身体写作”到目前为止，基本上一无是处。“身体写作”早已成了一盆美男女们用来洗“下半身”的脏水，任何置身其中的人，都只能越洗越脏。即便有人把身体的写作由下半身提升到胸口以上，试图挽救“身体写作”于卑下，但其质量依然缺乏可靠保证。它甚至不如娱乐界的“选美”来得公正、可靠。

丿

每个时代都制造自己的“反叛者”

到目前为止，“80后写作”这一概念依然是所谓“70后写作”的后遗症。这一类愚蠢的命名，除了证明文化媒体和文学学者的懒惰和无能之外，几乎没有任何意义。一代写作者群体和文学现象的出现，如果只是依照户籍花名册来归纳和划分，完全可以由公安局户政科的同志来代劳。然而，文学写作的事实告诉我们，有那么一群更年轻的写作者（重要是小说写作者）正在各种媒体上抛头露面，以各种不同的方式发表自己的作品，而且引起了文化媒体、出版家、文学学者乃至公众的关注。随着时间的推移，这种关注变得越来越强烈，到最近一段时间达到了一个高潮。2004年2月2日，美国《时代》周刊亚洲版封面人物刊发了北京年轻的女作家春树的照片，并以“Linglei”（另类）一词来指称以春树为代表的80年代后产生的写作群体。这一事件似乎表明，“80后写作”已经不只是一个以年代分层的写作群体概念，而且还代表了一种写作上的全新精神倾向。《《时代》周刊指出，这一“Linglei”写作与20世纪60年代美国文学中的“垮掉的一代”类似。

我不知道美国人究竟依照怎样的依据来做出这种判断。如果所

谓的“Linglei”是以“垮掉的一代”作为评判指标的话，那么，在80年代中期出现的刘索拉、徐星和20世纪90年代末出现的卫慧、棉棉，同样也带有明显的“垮掉”气息。每一个时代都制造自己的反叛者，这本不足为奇。而这种反叛能够成为一种值得关注的文化现象，则还需要更充分的条件。无论是“Linglei”还是“垮掉”,显然是针对既有的某种文化精神架构而言的。“垮掉的一代”的写作所针对的是传统美国主流社会的清教主义文化，才称得上“垮掉”。80年代中国的带有明显现代主义色彩的新文化运动，针对的是当时的国家主义主流文化。至于所谓“’70后写作”群体，最初也是乌合之众，直到他们拼凑出一个“身体写作”的方针，才勉强形成其“代际”文化特征。而“’80后写作”的“代际”特征何在，依然是个疑问。不排除这一群体在日后逐步找到属于他们一代人的文化精神特征，但至少从目前写作来看，尚未显示出来。所谓“没有人理解”之类的说法，更多的是对他们的家长、老师和同学而言。在写作上，我没看出有多少无法理解之处。或者也可以说，他们在总体上尚未完全摆脱“中学生意识”，所谓“Linglei”，更多的是相对于他们的那些作为“好学生”、“好孩子”的同学们而言。而文学所要反叛的这个时代的主流文化，至今与他们尚无太多关联。写作上的“另类性”则更谈不上。

就写作而言，“’80后”这一类无效命名，并不能帮助人们理解一个代际的写作。相反，它反而模糊了写作者之间的差异性。只要稍加甄别就不难发现，即使是在整个“’80后写作”群体，也存在着重大的差别。比如北京和上海两个城市的80年代生人，其写作上的不同就很明显。相比之下，北京的年轻写手更容易表现出激烈的反叛色彩，而上海的年轻写手则容易带上浓郁的小资情调。北京的写手往往以一种向成人世界挑衅的姿态，来宣告自己的“残酷青春”的诞生，这一点显然与“垮掉的一代”的精神倾向比较接

近。而上海的写手则不然，他们并不刻意标榜“另类”和激烈的叛逆精神，相反，他们常常以顺应和融合的方式，与成年人站到同一精神平台上，以自身的独立性来拒绝来自成人的精神看护。他们偏爱表现早熟的青春骚动，并无所顾忌地跨越青涩少年的界限，在成人世界里自我放纵或自我迷失，或以大胆表露对物质享乐主义的迷恋，来宣告自己的成熟。

这是两个不同城市的不同文化背景下，造就的两种不同的青春和两种不同的写作。正是这种写作上的差异性，才使得这一代人的写作有了发展的可能性，也有了丰富的希望，而不至于被一个笼统、狭小的年龄段的笼子所囚禁。

丿

文学“选美”与娱乐化

2003年的媒体热点是国际政治问题（伊拉克战争）、法制冲突（孙志刚事件）和公共卫生危机（萨斯危机）。相比之下，文化界显得甚为寥落，只有星星点点的“丑闻”在闪烁着不怎么夺目的光芒。“贝拉事件”、“木子美事件”、“美男作家事件”，任何一条都不怎么体面，与文学本身关系也不大。或者说，它们干脆只能算是娱乐新闻。

制造绯闻、丑闻之类的热爆新闻点，这是娱乐界的约定俗成的做法。如今的文学写作也堕落到要依靠“丑闻”来维持人气了。或者说，文化的骨子里已经丑陋不堪了，靠外表的俊俏来装扮，十足的“金玉其外、败絮其中”。文学的商业性的“娱乐化”趋向正在促成一种严重的文化陋习。问题是，现在的媒体很不专业，常常将各种不同的事情混为一谈。这些娱乐性的事件，文化媒体却热切地把它当成文学事件和学术事件来传播，这很不正常。文化记者积极地向娱乐记者学习，热衷于传播一些“八卦”消息，却有意无意地涂上“文学”、“学术”、“思想”的胭脂，掩盖了事件的真相。毫无疑问，这些“八卦”消息更能吸引读者的注意力、给读者带来了

许多快乐，但它们毕竟与写作本身无关。

但这一文学的“娱乐化”进程过于迅速，完全出人意料。而且更为严重的是，它正在朝向“无耻化”的方向一路狂奔。从“美女作家”开始，文学正式突破了“无耻”的起跑线，但还没有走得太远。几个急于成名的小女子，偶尔做出一些轻浮的举动，虽然有伤大雅，也还不是无法容忍的。接下来的后果是，它刺激了一大批怀有同样动机的写作者。在“身体写作”的大旗下，更多的人群在麇集，形成了一支庞大的队伍。炒作的调子越来越高了，关注的部位越来越低了；作品的印数越来越多了，身上的衣服越来越少了。如果说，此前的“身体写作”的队伍还只是一支“娘子军”的话，今年则有了重大的突破，开始有了男性作家的加盟。“美男作家”的出炉，使得文学的情欲化趋向达到了登峰造极的地步。有了这个突破口，相信将会有更多的男性加入到文学的“情欲大合唱”当中。

如果文学成为娱乐事业真的无法阻挡的文化潮流的话，也不是完全不能接受。娱乐业也有娱乐业的行业规范和职业道德，不能对作家网开一面，实行双重标准。有不少热心于文学“娱乐化”事业的人，对作家队伍中这些“美女”、“美男”的真实性和合理性提出了质疑，理由有二：一是现代化妆美容技术，可以使人变得面目全非，迈克·杰克逊就是一个活生生的例子（虽然是“负面”的例子）。二是美的标准因人而异，命名至少需要有起码的统计学上的依据。“美女作家”、“美男作家”的产生，仅仅是个别出版社的单方面命名行为，完全不合程序，不具有合法性。它甚至不如娱乐界的“选美”来得公正、可靠。如果文学真要彻底“娱乐化”的话，这些问题是不能不认真加以对待的。事实上，现在已经形成了这样一种不合理的局面：“美女一美男作家”在写作行业中拿容貌作为写作的尺度，而在娱乐选美行业中却谈论思想和艺术。这对任何一个领域的人来说，都是不公正的。他（她）手握着两把尺子

根据对自己是否有利来衡量。当有人批评他（她）的作品时，则被视作源于对他（她）的容貌的嫉妒；而批评他（她）以容貌做秀的行径时，他（她）又斥责说没有读过作品无权发言。他们自然永远稳操胜券。看来有关部门应该考虑出台相关法规，规范作家“选美”和“做秀”的行业行为，依法治美，并要严厉打击那些以次充好、以假乱真、以丑为美的不法行为，保护广大文学消费者的合法权益。

为“内分泌”一辩

前不久，我写了一篇短文，对那些所谓“身体写作”的文学表示不满，私下认为这一类写作者靠一时的热情写出来的东西，往往粗制滥造。所谓“新新人类”，名头不小，其实难副。随着写作者青春期的消失，这种写作也就销声匿迹了。事实上也确实很少有人能有效地表现青春激情，并自始至终地保持这种激情。但这样说，这并不意味着将“身体写作”视作在道德上是低人一等的或是可耻的。

最近，抨击“身体写作”的声音越来越响，火药味越来越浓。有一帮提前进入写作更年期的作家和批评家也在对“身体写作”指手画脚，唧唧歪歪，我看着就不舒服。他们说得也许是正确的，但与其与更年期写作为伍而更接近“真理”，我宁愿站在错误的青春期写作一边。所以，我现在就要修改自己的观点，为那些年轻的写作者辩护。

引起分歧的焦点在于，究竟是“内心写作”还是“内分泌写作”。至于这种区分在“学理”上能否成立，就让给学院里的书呆子们去辨析，好叫他们又有些“学问”可以做。好心的人会说，其

实这两种不同性质的写作各有利弊，是可以互补的。完全正确！可现在的问题是，既然话题已经提出来了，分歧就是既成事实。

“内心写作”对抗“内分泌写作”，这种对抗由来已久。在诗歌界，两者之间已经有过好几个回合的较量了。从一般意义上说，“内心主义者”是吃“灵魂饭”长大的，看上去显得有“灵魂”级别的深度。而“内分泌”分子只能依靠体内激素水平勉强支撑。此外，这些灵魂性的事物往往有着冠冕堂皇的外表，是文学干部和群众衷心热爱的东西。因此，这是一场力量悬殊的斗争。在这场斗争中，“内心主义者”可以说是胜券在握。

“内心主义者”认为，作家在现实面前可以谎话连篇，而在写作中，则必须是真诚的，严肃的，满怀同情与怜悯之心的，必须具备高尚的品质。这话说得好，说出了写作的“内部的真相”！确实如此，“高尚的内心”难免要与谎言结伴而行，因为两者之间需要互相作证。“内心”经常需要说谎。可是，“内分泌”却不会说谎。按照“内心主义”作家的区分，内分泌是等而下之的东西，自然无须去证明自己的“高尚”。

在“内心主义者”看来，现在的写作情形是“高尚”的东西太少，使他们忧心忡忡的是，过多的“内分泌物”会将文学拉下水。有一位批评家这样写道：“这种‘内分泌物’，如果没有勇气，诗人和作家要离开它，也是相当艰难的，一不小心，甚至还有被它淹没的危险。”不过，靠这种比喻恐怕也说明不了什么问题，因为反过来也可以这样说：“高尚”的东西太多了，难道就不怕文学被它吊到半空中摔死？进而还可以说：淹死是危险的，但好歹还有会游泳的人，但人类不会飞，一旦从高空跌落下来，恐怕就只有死路一条了。

写作“更年期”提前到来的作家们终将陷于内分泌失调状态，他们对诸如“身体”、“激情”、“欲望”之类的与“内分泌”有关

的事物过敏，这也不难理解。靠打几支“学问”和“经典”的强心针来刺激业已衰颓的创造力，实在是勉为其难。接下来这些面目可疑的作家所能做的无非就是抬出一批“文学恐龙”来。外国的托尔斯泰、巴尔扎克、福克纳，中国的曹雪芹、鲁迅，等等，无非是要向世人证明，自己是这些“文学恐龙”的遗孤。这是最后一招，既可以为自己壮胆，又可以吓唬别人，效果往往很不错。如果有人不信这个邪，他们的“恐龙战术”也就彻底破解了。剩下来什么也没有。只有一颗过于肥厚的“内心”，艰难地维持着黏滞的血液循环，等待着创作的‘心力衰竭”。

鉴于创造力和想象力的严重衰颓，“内心主义”作家开始大把大把地服用“知识牌”龟鳖丸来补充元气。这些年来，一大批已经写不出小说的小说家们，纷纷去撰写研究经典大师的文章，这就是明证。

既然如此，好吧，咱们就来谈点儿“知识” ——

先讲一点普及性的知识。动物（注意：包括人！）的情绪和情感，受机体的内分泌系统的影响，甚至就是受体内激素水平的支配。你们的文学不就是要表现人类的情绪和情感吗？

再讲一点前沿性的知识。现代人体生理科学研究表明，心脏不仅是血液循环系统的中枢，同时也是一个十分重要的内分泌器官。只不过其在内分泌系统中的具体功能，目前尚有待进一步的研究。看来，光靠看《读书》杂志，并不意味着就能拥有知识的全部。

由此可见，“内分泌”无需听信“高尚”神话的诱骗，也无需迷信“知识”的幌子，内在的生命欲望和激情冲动的声音，就是“内心”的本身，至少是一部分。如果一位作家能够真实地展示这些，在我看来他就是“高尚的”。

本来，为了显得自己很公允、很辩证，我应该来一个转折，指出所谓“内分泌写作”的偏颇之处。但我就是不转折。这样，我的

修改过的观点可能就要比我原先的观点离“真理”更远一步了。但我喜欢这样，甚至就是故意要这样。

上海的“文学舌苔”，或空空荡荡

马克思曾经说过这样意思的话，文艺的发展跟物质生产的发展并不一定成正比。这话仿佛就是专门针对上海的文学而言的。与20世纪90年代的上海经济的急速膨胀相反，上海的文学却明显缩水，昔日的辉光日渐黯淡。于是，人们总喜欢将经济看成是文学的敌人，将文化艺术的衰颓嫁祸于商业文化。但当人们在对三四十年代上海的文化怀旧的同时，却忘了在那个商业文化急速膨胀的时代，同时也是上海文学的黄金时代。商业显然是人类活动最具活力的部分，它总是强烈地刺激着人类的好奇心、情欲和创造性的活力，它有时也会在文化的创造性上得到回应。只不过这一点在当代上海文化却无法得到印证。此种缘由恐怕难以明说。

如果没有经历过20世纪80年代的辉煌，上海文学界的萧条感也许还不会那么的强烈。上海曾经是“文革后”新文学的摇篮。新文学的第一道刺眼的“伤痕”，即是在这里被公开展示，这一阶段小说在艺术上的最高代表，也当属于上海作家曹冠龙的小说，尽管这位作家被愚蠢的文学史家长期忽略。至于20世纪80年代中期的辉煌，则更是不在话下。

然而，那些曾经光芒四射的作家们，如今在干些什么呢？像陈村、孙甘露等人，基本上已不再写或很少写。格非、西飏等人则干脆一走了之。虽有先锋派小说的旗手马原移居上海，但此马原已非彼马原，他的到来于事无补。虽有几位相当边缘化的作家（如张旻、范剑平，或更早一些时候的陆棣）偶尔灵光一现，仍无法扭转总体上的颓势。

在同时代作家纷纷进入文学“绝经期”之际，只剩下作协主席王安忆同志仍在勉强支撑。然而，在她那气喘吁吁的《长恨歌》里，早已显示出独木难支的疲惫感。在荣誉高压和抬轿子的批评家的怂恿下，王安忆艰难地维持着高产量，但已经越写越滞重，越写越艰难，迟早要被这种高调写作压垮。

剩下来的就是一些真正上海化的小作家。他们借助上海怀旧的春风得以蓬勃生长。他们将自己平常的买小菜的事业当作文学的事业，热切地传播着嘁嘁喳喳的家长里短。在他们的作品上，一律打上了这样的标签：“平庸压倒一切！”

似乎没有什么力量能够阻止这一平庸化的浪潮，作为补偿的却是“宝贝”作家陆续诞生。这里是文学“宝贝”的产房和摇篮。一时间小“宝贝”们爬得满地都是。新鲜时髦的“宝贝”们的尖叫，在平庸的文化菜市场里增添了一丝鲜活的，同时也是令人尴尬的愉快气氛。在现代强大的化妆技术的帮助下，“宝贝”们对外宣称自己是“美女”或“美男”，一如寓言故事中插满翎毛冒充凤凰的鸡。然而，鸡鸭成群的地方除了聒噪和粪便，终究飞不出像样的鸟来。

诗歌界的情况则更加不妙。上海诗歌界曾经是新人辈出，随便列一份名单，就足以说明问题：王小龙、陈东东、王寅、陆忆敏、宋琳、张真、孟浪、默默、刘漫流、京不特、范剑平……但这一豪华阵容已不复存在。各地民间诗歌团体风起云涌，而上海的新诗人连一份像样的民间诗刊都整不出来。冷冷清清的诗歌界，晃动着的

依旧是几张孤独的旧面孔。

在相当长的时间内，《收获》、《上海文学》等杂志，差不多就是中国当代文坛的风向标，其刊物史差不多就是一部当代文学史。这些杂志至今依然靠追忆昔日的风光聊以自慰，一如破落户弟子怀念从前的好日子。鉴于文学刊物普遍衰颓的现状，如今的《收获》也只能在保持作品质量的基本水准线上艰难地挣扎。事实上它早已变得面有菜色，这不仅是其封面的色彩，其内容的陈腐的酸菜味亦已难以掩盖。另一方面，今年以来《上海文学》杂志被一群学院学者接管。从前，学院学者只能在书斋里和课堂上意淫文学，现在终于得以登堂入室，把文学杂志变成了弟子门徒和哥儿们的卡拉OK包房。在自己的包房里寻欢作乐，固然可以是免费的，但终究是无聊的。到头来无非是几张熟悉的脸面面相觑，哈欠连天。

另一些哈欠产生于剧院。堂皇的上海大剧院是上海人引为骄傲的文化标志性建筑。这个庞然大物，有着功能强大的设施，高昂的票价和不算太难看的外表，但却已经很难产生像20世纪80年代沙叶新、张献这样的剧作家。它基本上沦落为一个国际戏班子走街串巷的临时帐篷。它确实是上海文化的标志。文化的“庙会化”，已经使这座伟大的城市日渐丧失了文化上的原创性。世界各地的文化成就都可以上这里来展览一番，然后收摊了事。上海大剧院，这本身就是一个极好的象征：一个庞大的物质巨人，一场盛大的节日庙会，然而曲终人散，留下的是一派空空荡荡。

丿

一场事先张扬的先锋写作

单一写作倾向一统天下的局面早已一去不复返了，文学写作是大狗叫小狗也叫半大狗也叫。大家都在比赛谁叫得更响，惟恐自己的声音被别人掩盖。但刻意制造出来的种种声响，并不能挽救文学写作于颓靡。倒是在这些混乱喧嚣的声音中，忽然传来的几声先锋老狗的吠叫，令人精神为之一振。老徐星看上去依旧特立独行，风采不减当年，不免勾起人们对 20 年前牛皮烘烘的岁月的缅怀。老先锋的声音虽然有些低沉嘶哑，但依然立即引起了敏感的文化媒体的密切关注，一时间市面上纷传“先锋派卷土重来”的消息。

作为 20 世纪 80 年代中期的先锋主义文化运动的一部分，先锋小说一度群星灿烂。当那些“国编”作家还在为文学究竟要不要表现人性而犯愁的时候，徐星、刘索拉、马原等年轻人已经通过自己的写作，把文学推到了一个至今依然令人晕眩的高度。这些几乎没有任何名分的写作者，他们全新的写作方式和生存方式，不仅是对文学形态的挑战，同时也是对文学制度的挑战。此后的相当长的时间，文学写作都在享用他们所带来的收获。

20 世纪 90 年代初以来，一场作为文学潮流的先锋文学已经成

为过去。先锋派群体也旋即作鸟兽散。先锋主义的沉寂，使整个文学写作陷于市侩和平庸。十多年来，那些个先锋们都跑到那里去了？难道说他们跑得太快了，超出了我们的视线？如果留意一下这些年的文坛消息，就不难发现，“先锋派”作家们实际上大多并没有跑太远，他们几乎从来没有跑出过公众的视线。他们甚至很乐意时不时地在公众面前露个脸，半真半假地预报一下自己的写作计划，以维持公众的关注度。他们害怕孤单，害怕被人遗忘，一直在勉为其难地支撑着虚假的“先锋”姿态。但他们的作品预报就像是不怎么准确的气象预报，说是风暴要来，却只干打雷不下雨。害得一帮痴迷先锋主义的文学青年望眼欲穿，像等待戈多一样地等待那永远在下一部的‘伟大作品”。

先锋派作家的“人面”依旧在，先锋主义文学的精神“桃花”却早已不知去向。先锋派的作品也终于登堂入室，成为学院讲堂上的催眠曲。这些以挑战者姿态出现的作家们，也一个个成为国编作家，文化名流，乃至大学教授。这些曾经捷足善跑的先锋兔子们，实际上自身的速度和潜能也有限，但他们却顶着“先锋”的桂冠呼呼大睡。一拨又一拨的新人从他们身边经过。

当下这场事先张扬的“先锋写作”，虽然弄出的响声不小，但未必就是所谓“先锋主义回归”的信号。或许可以说是曾经的先锋派作家回归了，但其不一定依然在“先锋”的位置上。在所有的人都跑得太慢的时候，他们成了先锋。但这样的好机会恐怕不会再有第二次了。

文学永远需要先锋主义，但没有人能够保证自己永远是先锋。先锋主义的原则就像是奥林匹克竞赛，谁跑在最前面谁就是先锋，而不是看谁曾经属于哪个流派，或曾经是冠军。如果依然靠“先锋主义”的团体总分来混饭吃，终将被时间所淘汰。那些享用先锋主义果实的年轻人，很可能一个箭步就超越了他们的前辈。

丿

“内”或“外”独立写作与文学体制

日前，有消息称国家文学机构将加大对“重点作品”的资助力度，资助对象也包括“非作协会员”。有评论称，这是作协功能的转变，文学政策正由“体制内”向“体制外”民间写作者倾斜。而与此同时，一些“非非派”诗人却提出了“体制外写作”的口号。

20世纪80年代中期曾经叱咤风云的“非非派”诗人，从来就有“非体制化”的倾向，他们标榜“体制外写作”，自然不在话下。然而，“体制外写作”意味着什么？写作根据“体制”而有了“内”与“外”的区分吗？首先，是否存在一个“写作体制”，这是一个问题。如果体制不是有关“写作”的体制，那么，所谓“体制外写作”也就不存在。

事实上写作者确实常常面对着一个实实在在“体制”，而且跟“写作”有关——作家协会。这个机构曾经是几乎所有的写作者的精神之家，是他们梦寐以求的乌托邦。在那里，作家们就像是没娘的孩子找到了自己的家一样。这个机构制定写作的游戏规则，布置作家们语文作业。

这个“体制”是如何存在的？任何一个“体制”都需要一些人

员，一些“编制”，一些资金，一系列相关的条例和规则。毫无疑问，这些对于“体制内”的作家们来说，既是诱惑，又是枷锁。他们是一群“三好学生”，总是及时和出色地完成体制的文学作业。比起那些“体制外”的写作者而言，他们显然更容易表现出严重的“体制依赖症”的症状：怯懦，卑琐，谄媚，即使是那些有着较多独立性的作家，也往往表现为言辞暧昧闪烁，嗫嗫嚅嚅。

在这样一种情形下，所谓“体制外写作”也就应运而生。这一命题的提出，显然表达了另一部分人的写作诉求：要求作协下课放学。他们想象从文学体制的约束下解放出来，以获得某种独立的和自由的写作精神。

但我依然怀疑“体制外写作”的可靠性。更令我感到困惑的，倒不是那些作协所豢养的“文学宝贝”，而是相反的写作群体。事实上，许多完全被体制所抛弃的写作者，他们也未必能够找到抵御“体制化”写作的精神武器。写作者在体制之外，找不到自己的话语，一旦开口，依然只能用一种体制化的声音说话。即是在他们对体制表示强烈不满甚至对抗的时候，其话语依然只能向体制“租借”。为此，写作者付出了高昂的话语“利息”。看来，体制化的写作更为严重的问题，还不是写作者个人身份的问题。如果这个体制形成了一整套写作规则，如果“体制”所体现出来的内在本质，已经内化为某种“话语”逻辑，并渗透到写作者的话语结构，那么，写作者身在何处，就不是最最严重的问题了。

从话语的层面看，体制的话语形态并不受体制的实体形态的局限，相反，它就像是一系列“DNA”断片，被种植在一个时代的话语系统中，并能随时切入任何一个个人的“话语基因”链条。这样，无论写作者出于何种位置和如何进行话语生产，都有可能将“体制基因”复制到自己的文本当中。

如果说还有一种被称之为“体制外写作”的东西的话，那么，

作家的社会身份与其作为写作者的话语身份的分离，乃是至关重要的。在我的理解中，“非非主义”的精神实质，就是对写作的任何外在属性的否定和拒绝。对于一位作家而言，更紧要的并非如何反抗体制，而是如何清洗自身话语方式中的“体制化”的痕迹，转化深层话语结构中的“体制基因”。这样，写作者的身份认同，首先应该是对话语方式的认同，而不是体制“内”或“外”的社会身份的认同。文学写作也就不应是在体制的“内”或“外”之间作出区分，而应该是在“体制化话语”与“非体制化话语”之间作出区分。“非体制化写作”这一说法，似乎应该更切近“非非主义”的实质。如果没有独立的写作精神和自主的话语方式，“体制内”和“体制外”的区别，无非是课堂作业跟家庭作业的区别。

丿

媒体“蜜蜂”与学院“圣甲虫”

有一种虫子是对“媒体批评”应有地位的绝妙启示。蜜蜂是花粉的传播媒体，但造物主赐给它一根螫刺。在媒体急剧膨胀的今天，媒体批评也铺天盖地，如同成群结对到处乱飞的蜂群，只要见到花里胡哨的地方，媒体批评就蜂拥而至。说实在的，他们“嗡嗡嗡”地确实有点吵人，乍一看容易被认作是苍蝇。大概那些被媒体的毒刺螫过的人才不会这么认为。然而，媒体批评若不带刺，跟苍蝇确实没有什么两样。

有效的和富于创造性的文化传播与其批判性密不可分。媒体批评因为这根批判性的“刺”，才显示出其真正的价值。多少人因为漠视这一点而落得个鼻青脸肿。但媒体批评的嗡嗡声依然被看成是一种“炒作”。无原则的表扬和吹捧，给媒体批评带来了恶名。但若仔细甄别却不难发现，在文化媒体上扮演“表扬家”角色的，事实上却大多来自学院。从“贝拉事件”即可看出，学院学者厕身媒体，立即将“表扬和自我表扬”的学院恶习带入媒体。事实上，媒体批评不相信“知识权威”，批评与反批评可以同时存在。比如，崔永元批评《手机》，并不因为其身份的特殊就可以一锤定音。那

些驳斥崔永元的入，其批评行为实际上已经介入了“媒体”的空间。媒体批评的这种开放性和互动性，是学院批评所不具备的。近年来在学院评论家那里流行一种“对话访谈体”评论，即发生在学院学者与作家之间的一对一的交流对话，这看上去好像也具有某种互动性。但这种互动更像是一种相互的“话语抚摸”，别说是带刺，连指甲都精心修剪过了。

因为编辑《21世纪中国文化地图》的缘故，我接触了数千篇近年来各类文化批评文章。由于身居学院，对学院学者的情况比较熟悉，文章遴选自然就从学院学者那里开始。从学院学者每年制造的数以千计的学术论文中，希望能沙里披金找出一点像样的东西来。虽然我对自己的同行们的文章的质量早有一些心理准备的，但浏览下来的结果还是让我惊讶不已。老实说，我不得不捏着鼻子仔细挑选，但最终收获甚寡。我们就像童话里的背运的渔夫，七七四十九天，捞上来的是一堆又一堆烂草。至少从批评文章的角度看是这样。我本人好歹还算是受过一点专业学术训练的，这些文学论文连我都感到难以忍受，一般读者岂不是更要被折磨至死？相比之下，大众媒体上的批评文章虽然往往失之粗陋，却不乏活力。

另有一种叫做“圣甲虫”的蜣螂，倒跟学院学者颇有几分相像。学者们浑身披着坚硬的“知识甲胄”，仿佛人类的未来战士一般，勤奋地滚动着浑圆的学术“粪球”，忙忙碌碌，看上去好像在战斗，实际上只是在为自己准备越冬的粮草。

当下批评的两大顽症

学 院 知 识

20 世纪 90 年代中期以来，批评界经历了一系列令人触目惊心的蜕变和分化。在不同的利益的驱使下，批评家纷纷向各自心仪的路向转移，构成了看上去似乎多元化的局面。但批评的堕落却是最为引人注目的文化现象。

然而，批评的堕落首先源自学院批评的堕落。

学院批评的兴起，始于 20 世纪 90 年代初。当时，20 世纪 80 年代中期以来的先锋文化遭受了重大挫折，文化的原创性和前卫性暂时处于压抑状态。此时，学院成为知识分子精神的惟一的保护区。与此同时，人文知识界开始重新反思已有的精神结构和表达方式，试图重建知识架构和批判理性。这一阶段的批评主要有两大理论趋向：一是被知识化了的西方现代和后现代理论，一是带有强烈现实批判色彩的古典人文主义理论。这两种截然不同，甚至对立的理论体系，在对制度化的知识批判方面，却是一致的，而且，都带有明显的理论化和知识化的色彩。因此可以说，在当时的语境下，

这两种知识都是具有批判功能的知识。批评向学院知识领域的转移，这在最初阶段有着积极的意义。学术理性扭转了 20 世纪 80 年代批评的混乱和信口开河，将激情的批判纳入到理性的知识批判轨道上来。扬弃 80 年代的那种夸张的、指点江山式的表达方式，成为 90 年代批评的新起点。

但是，这种状况为时不长，学院批评很快产生了严重蜕变。 20 世纪 90 年代中期以来，学院性质发生了根本性的转变。一方面，国家对学院学术加大了扶持力度，学院知识分子的政治地位和经济地位也达到了近几十年来的罕有水平。学院建制很快制度化，而且有着无可估量的利益生产能力。学院体制进一步健全和强化，学位制度、职称制度、岗位制度的完善，使学院迅速官僚化，成为国家机构映射在知识界的一个权力摹本。学院知识分子逐步成为制度的既得利益阶层。另一方面，国家文化意识形态也需要寻找新的知识代言人。学院精英与主流意识形态一度破裂的关系在新的政治格局下得以弥合。学院知识分子致力于建构国家主义知识系谱和知识生产工艺，其知识的批判性功能基本上丧失殆尽。伴随着学院知识系统的蜕变，学院批评家的艺术趣味和美学经验也迅速保守化和陈腐化。这些陈腐的知识与权力结合在一起，构成了庞大的学术“城堡’和知识‘庙堂,,。

在稳定而又陈腐的学院体制下，学院派批评最初的批判性和原创力荡然无存。学院蜕变为单纯的知识工场和陈腐、保守的知识堡垒。而学院刊物则已成为数量庞大的学术垃圾站。在学报语体支配下的学术叙事，以所谓“学理”自居，依赖各种抽象的、脱离经验的和未经消化的“术语”硬块，“书写”各种虚构的命题与陈述。批评的锐利锋芒消失在大堆大堆的似是而非的术语、概念和胶柱鼓瑟的注释中。以学术代替批评，以考证代替剖析。将批评的锐利书写转变为文学课堂的陈词滥调和修补文学史教科书的狗皮膏药。令

人奇怪的是，学院话语居然能够借助于那些似是而非的语码，自行增值和膨胀，形成规模庞大、数量众多的学院派文本。这种寄生在学院体制上的巨大的“话语肿瘤”，危害着健康的批评。它除了作为学院派“职称评定”的依据之外，基本上是一堆了无益处的文字垃圾。尤为可怕的是，通过学院教育，在强大的知识威权面前，年轻一代的批判性也急剧萎缩，变成一块块吸收知识的海绵体。学院学术正在将青年学生批量制造成为这种学术“垃圾制造者”。

市场叫卖

上世纪末以来流行的另一种批评瘟疫，是“市场叫卖”式的批评。跟学院知识分子不同的是，以大众传媒为依托的批评，撕下“学术”“知识”的遮羞布，将批评变成了更接近于市场小贩的叫卖。

毫无疑问，媒体化的批评不像学院批评那般的陈腐、刻板和僵化，它更多地显示出一种迅捷、灵敏和可流通的特征。媒体批评并不遵循知识的秩序，也没有重建国家理性的雄心，却在商业利益的强大内驱力的支配下，迸发出无穷的活力。它将恶俗与鲜活、谄媚与攻击性、敏锐和失察、反应快速和用过即扔的特性，怪异地混杂在一起，构成了资讯消费时代的奇妙景观。

媒体批评主要承担者，是那些娴熟地运用“时尚话语”的文娱记者（简称“文记”），但也时常有专业的批评家到媒体友情客串，或者是身兼学院批评家和媒体写手双重身份的写作者。媒体批评依赖这种资讯垄断和批评威权地位，最终成了当下文化批评的“主流”。在资讯消费的民主选择中构筑着媒体话语的超级霸权。随着商业主义语境的迅速扩展，媒体化的批评写作放弃了知识真理作为评判尺度，甚至也放弃了艺术性的尺度，而趋向于把消费（受众心理和市场效益）作为批评的指南。基于市场原则，媒体批评的立场

总是游移不定的，或者说，它根本就没有，也不需要任何立场。正因为没有立场，媒体化的批评更适合于以市场叫卖的方式来操作。他们就像是推着零售车，走街串巷的小贩，一路吆喝，只要听到铜板响,他们就吆喝得更起劲。批评家堕落为‘表扬家”。

批评的言辞各有各的说法，表扬的语句则大致相同。这种批评家还有一个特点，评论 A 作家的赞美之词，照样用于赞美 B 作家，尽管两位作家可能完全是一类，艺术上的高下也判然有别。这些批评家好像老早准备好了一批虽不值钱，但很漂亮的帽子，谁来了都送上一顶。

另一方面，在商业原则的驱动下，批评家常常集体“失节”。某一出版社为了其新书营销，就可以动员所有能够动员得到的批评家和报刊媒体，为其文学出版物撰写文章，进行所谓的“炒作”。数十家媒体对同一本书的“表扬”大合唱，乃是当下批评的一大奇观。在这种背景下所写出来的批评文章，其批判性和学术性也就可想而知。既是个别比较负责任的批评家，能够一定程度上保全自己的批评纯洁性，但也无力修补批评界整体上的贞节破损。另一种更为恶俗的方式，则是出版社或作者本人事先将其作品分发给指定的评论写作者，要求他们为作品写上几句评语。更为可笑的是，作者自己写好一批自我吹捧的话，让指定的评论写作者自行认领。“公众注意力”成了媒体消费主义的发动机。所谓“吸引眼球”，业已成为媒体的关键词，以致一些道德可疑的知识者为了追求“眼球”（无论是青眼还是白眼）的数量，可以不择手段，不惜弄虚作假。无论是吹捧还是谩骂，都有可能被利用而成为商业“炒作”；一些人甚至自爆丑闻，以向公众献丑来博得红颜一笑。

市场叫卖式的批评的厚黑化与无耻化的倾向，严重败坏了批评家的声誉，也误导了公众的艺术趣味和价值倾向，它与学院陈腐的知识游戏一起，构成当下最具摧毁性的“文化 SARS”。

丿

文学批评：傲慢与偏见

一

弗拉季米尔　窝囊废！
爱斯特拉冈　寄生虫！
弗拉季米尔　丑八怪！
爱斯特拉冈　鸦片鬼！
弗拉季米尔　阴沟里的耗子！
爱斯特拉冈　牧师！
弗拉季米尔　白痴！
爱斯特拉冈（最后一击）批评家！
弗拉季米尔哦！
〔他被打败，垂头丧气地转过头去。〕

——萨缪尔·贝克特：《等待戈多》

批评家喜欢骂人，可他自己往往成为挨骂最多的人，这好像是一种“报应”。在上面所引的这段对话中，两个流浪汉以对骂来解

闷儿，其中一个流浪汉以骂对手是“批评家”而获胜。由此可见，批评家早已是臭名昭著。但在相当长的时间里，中国的文学批评（姑且认为我们还有某种意义上的文学批评的话）基本上处于一种半封闭的状态。他们对作家进行评判，对读者进行教导，看上去显得十分辛劳，尽管他们的文章多半只是自己的同行才会去阅读。偶尔也会有一些作家会对批评家流露出一些不满情绪，但多半也是在不太公开的场合。批评家们听了，往往会这样想：这些作家大概是因为挨过批评家的骂，才会这么说的。这一回，朱文所发起的《断裂：一份问卷》出来了，问题的严重性才暴露无遗。从“问卷”中的有关文学批评与批评家的内容来看，作家们对批评家的怨恨差不多可以用“恨之入骨”来形容。不仅是作家，就是批评家自己对批评界也没有个好脸色。

的确，当代中国文学批评的状况决不仅仅是什么不尽如人意，而是糟糕透顶。这一状况与批评家的身份有关。目前在批评界唱主角的事实上是大学文学教师。教师，众所周知，是“人类灵魂的工程师”，由他们来做批评家，那可是真正的“批评家”了。他们所擅长的方式是，把批评对象叫到办公室里，严肃而又委婉地加以教导，动之以情，晓之以理。他们的“理”主要就是“文学原理”。他们是一些讲原则的正派人，超出“原理”之外的话是不会说的。可是，我们都知道，在大学里的文学课程中，“文学原理”是最没趣的一门课，大学文学教师的批评也是如此。但他们在完成了几篇批语为“优秀”的文学作业之后，就都变成了“批评家”了。除了大学文学教师之外，另一类从事批评事业的则以文学出版机构的编辑和记者比较多一些。这些人不是老师，但奇怪的是，在日常交往中人们（特别是那些文学青年）常常会称他们为“老师”。这个称呼也不无道理。编辑记者们当然不会像大学教师那样的对“文学原理”十分熟悉，但他们好为人师的脾气却与老师们十分相像。尽管

不能“动之以情晓之以理”，却总喜欢为文学青年指上一两条写作捷径，甚至动辄要为整个文学的发展确定某种方向。他们有时也能成功，因为他们会控制自己的刊物的标准，以致文学（从出版角度来看）也就真的实现了他们的预言。

但是，这一切只会产生沉闷的、令人厌烦的批评，尚不至于令人怨恨，就好像学生对于老师的絮絮叨叨的教诲一样。令人怨恨的是那些粗暴的、蛮不讲理的、对任何事情都横加干涉的“老师”。这种情况在批评界也并不少见。这些批评家，说他们是“文学教师”吧，似乎又不大像。他们总是坐在文学的弄堂口，警惕地注视着过往行人。他们的膀子上套着一个红袖章，上面写着几个大字——“文学纠察”。这些人往往有比较高的道德觉悟和义勇，但普遍患有“美学冷感症”，艺术趣味比较单调和粗劣。因而，他们喜欢那些粗声粗气地谈论道德问题的作品。而一旦发现道德上的违纪作品，他们就会掏出小本本，那上面记满了有关道德的至理名言——莎士比亚的，托尔斯泰的，别林斯基的，鲁迅的……只要是大人物的，应有尽有。他们要按章处罚。

“文学教师”总是把别人想象得比自己更愚蠢，所以，他们喜欢把文学批评变成一种文学常识讲座，还老是生怕别人听不懂；“文学纠察”则总是要把别人想象得比自己更坏，所以，他们喜欢把文学批评变成一场道德审判。这样的批评只会使我们的文学变得更加愚蠢、而且更加虚伪。如果文学批评还有必要存在的话，那么，“文学教师”就有必要提前下课，“文学纠察”就有必要提前退休。而独立的批评家、独立的批评杂志、独立的批评写作方式的出现，倒是当务之急。

二

为什么看见你弟兄眼中有刺，

却不想自己眼中有梁木呢。

——《圣经·新约·路加福音》“第六章”

根据批评界目前的状况来看，毫无疑问，作家们对于批评家的批评并不是没有道理的。但是，我要提醒一句——作家们在回答这份“问卷”的时候，事实上也扮演了一回自己所唾弃的“批评家”的角色。他们纷纷表示，自己从来不看批评家的文章；可是，他们又是从哪儿染上了这种批评家的臭毛病呢？要么，他们自己天生就是一个“批评家”的角色。至少可以看出，这一回作家们憋不住了，他们也要亲自过一回当“文学教师”的瘾。尽管他们努力想说出一些不同凡响的、有文学性的话，但撇开那些花里胡哨、矫揉作态的修辞（这些也正是作家们的最根本的“癖好”），所讲的也无非是一些文学常识。

我们也可以设计出另一份“问卷”。问：(1) 你认为中国当代文学写作对你的文学修养和文学研究有无重大意义？ (2) 当代文学作家是否有足够的魅力来吸引你对他们进行认真的评价和研究？设若这份“问卷”由批评家或其他身份的读者来回答，情况将会怎样呢？我的回答是：(1) 基本上没有；(2) 除了极少数几位作家之外，在大多数情况下只是出于一种职业的需要才会注意他们。这样的回答，恐怕还算是最最温和的了。不错，当代批评是拙劣的，但当代文学创作也不怎么体面。说句心里话，诸位先生，你们究竟为汉语文学贡献了些什么？

当然，批评家首先应该谦虚一些，不要再希图充当“文学教师”了。先从学生做起吧。就我而言，在文学上，我不是一个优等生，充其量只是中等成绩。我倒是希望能够找到一些对我的智力水平和批评能力构成挑战的“作业”。但是，恕我直率地说，在当代中国文学中，我几乎找不到。卡夫卡说：“我是作业，举目不见学

生。’这句话也可以反过来说——我是学生，举目不见作业。要有，也就是一些低年级的作业。人们企盼着“伟大的文学”的出现，结果收获了一大批“自大的文学”。就算是他们写出了一些好作品，也无非是做了一件分内的事情罢了，这又有什么值得自夸的呢？

如今已不是什么“虚心听取宝贵意见”的时代了。作家们只喜欢听吹捧的话，哪怕肉麻一点也不要紧，可转过身来又要骂吹捧者“下贱”。听惯了吹捧的话之后，一旦有一点点批评的意见，他们就会暴跳如雷，甚至还会闹出无谓的官司来。这种作风也高尚不到哪里去。某位名人说过，批评与创作是孪生兄弟（大意）。的确如此。比起真正优秀的批评来，倒是许多作家们所谓的“创作”离那些被他们所唾弃的拙劣的批评更近，它们更相似——同样的平庸，同样的粗陋和同样的缺乏想象力。拙劣的批评与拙劣的创作是孪生兄弟，他们彼此仇恨未必是因为他们有多么的不同，相反，在我看来，倒是因为他们彼此太相像了。自以为是、自我标榜，这些是他们的“家族性”相似之处。批评家喜欢标榜自己是什么“中国的别林斯基”之类，作家们不也喜欢自称是什么“中国的海明威”，或宣称自己写出了“当代的红楼梦”吗？他们的集群差异则在于：批评家往往喜欢炫耀“学问”，而作家则相反，他们标榜“无知”。凭着这一点差异，我们才能够将作家与批评家区分开来。“无知”有什么好夸耀的呢？夸耀“无知”，实际上无非是要使自己的想象力和创造力显得更突出一些罢了，否则，他们的那一点点可怜的想象力和创造力岂不是给淹没在（哪怕是不多的）知识里面而看不见了吗？我的习惯也许有些可笑，老实说，在读文学书，特别是那些不怎么样的文学书的时候，我的想象力最受限制，倒是在读一些与文学不大相干的书（比如医学书或生物学书）的时候，更能刺激起想象力。

事实上，批评何尝不也是一种写作？如果批评也是写作的一种

样式，作家们又有什么理由自夸？写作的高下不在于它的体裁，而在于它的艺术性。另一方面，对于文学作品的任何一次阅读，都隐含着批评。而作品的意义总是有赖于有效的“阅读一批评”来发现。这点儿浅显的道理，作家们不会不知道。如果作家把作品看做是自己下的蛋而不许别人去孵，那么，他的这个蛋就只能是一只“死蛋”。如果作家们认为只有他们自己才有权谈论自己的作品，那么，作家们肯定要永远心怀怨恨，因为，只要有文学存在。批评不会消失。

拙劣的批评与拙劣的创作是那样的相似；杰出的批评与杰出的创作则内在地相通。创作是对生活世界的发现，批评则是对文本世界的发现。他们是以不同的方式和途径来探究同一个事物。文学史上也不乏批评家与作家之间彼此倾听、相互理解的例子。可是，在今天，作家与批评家之间的关系却变得如此之恶劣，这究竟是因为作家的傲慢，还是因为批评家的偏见？我倒不奢望作家与批评家彼此相敬如宾（这同样是可笑的），但我希望他们至少不要互相骚扰和袭击。

当下中国文学还值得奖励吗？

以往的中国作家最大的梦想，就是得诺贝尔文学奖。但从近年来的情况看，一二十年内中国作家几乎是没有获奖的希望了。那还图个什么呢？只好自己奖励自己，关起门来充老大了。文学奖成了文学界内部自娱自乐、自我表扬的工具。

我们注意到，尽管近年来文学的影响力在急剧下降，而各种各样的文学奖反倒是越来越多了。这些名目繁多的文学奖，大致上都模仿诺贝尔奖的样子，评审、颁奖、演说，搞得像煞有介事。当然，差别还是很明显的：诺贝尔文学奖每年只有一份，中国的各种文学奖的奖项则往往有一大堆。人多手杂，难免就有混水摸鱼的角色出现，加上中国特色的评选机制，造成了有奖就有丑闻，奖的级别越高，丑闻就越多、越严重。于是，每一次重大文学奖项的评选，就会有一大堆揭露黑幕的文章出现。事实上，那些官方文学奖项，除了撒钱之外，早已没有多少价值可言。一群无所事事的“文学官员”和半懂不懂的“文学专家”，垄断着文学的资本和权力（实际上也是一点点可怜的、象征性的资本和权力），根据利益分割的原则来分配这笔钱和荣誉，评奖差不多等于是文学各领域评选

“劳模”。况且，还有来自各个方面的外部因素的干扰。虽然这些官方大奖总是试图以全面、公正、权威的面目出现，但实际上在文学上的公信力几乎等于零。反倒是那些独立资金来源和独立评选机制的民间性奖项，反倒可能更加公正和有意义，因为他们不打算标榜权威，也没有多少利益可图。

但我对那些司空见惯的黑幕并无太大兴趣，也不在意这些奖项的多少或奖金的多少，我只是对设奖的理由心存疑虑：当下的中国文学还值得奖励吗？这才是我们的文学真正需要回答的问题。

也有人指出说，与欧洲国家相比，中国的文学奖实际上少得很。比如法国，各种文学奖项就多如牛毛。但那大多是民间的奖项。更重要的是，他们没有专门领取国家薪金的作家。我们的这些作家大多是专业作家，他们领了纳税人的钱，那么写出好的作品就是他们的本分。这些被作协养着的“国编作家”，不但领取稿酬，而且还每月领工资。虽然他们大多写得很烂，但不曾听说拖欠他们的工资。应该说，他们是享有优厚待遇的一群。那么，还奖励他们什么呢？奖励他们的懒惰、平庸和无聊？我实在看不出当下的文学有多少值得奖励之处。即使是《中国农民调查》这样的作品获得了某些文学奖，所奖励的其实也不是文学，而是作者的诚实和勇气。

因此，我认为，对于当下这种平庸的、腐朽的和半死不活的文学，应该设立“文学罚”才是更有必要的。

丿

诗歌为何暗淡无光？

由上百名当代文学专家推荐的“90年代的优秀作家作品”的统计结果出来了。这个结果并不出人意料，但却令人遗憾。诗歌，诗歌到哪里去了？前十名中没有一位诗人，前十五名才出现了一位。而被提名的诗人也不到整个名单的百分之十。诗歌为什么如此暗淡无光？

众所周知，诗歌是语言艺术的精髓所在，它从来就代表着文学的最高成就，对于我们这个民族来说，尤其如此。诗神缺席的文学会是怎样的一种文学？差不多像是一座没有花朵的花园，即使不能说是“荒芜”，至少也远称不上“美丽”。在我看来，对待诗歌的态度和诗歌在国民精神生活中的地位，是一个民族的精神文化繁荣程度的标志。一个远离诗歌的民族，算不上是文明的民族。这一点用不着我在这里多说，熟读文学史的专家们肯定比我更清楚。出现这样的诗歌“缺席”的情况，不能不说是一件令人尴尬的事。

问题究竟出在哪里？

也许是因为诗人自身的傲慢，也许是因为当代诗歌写作在艺术上存在着某些缺陷，也许是在发表、出版等方面有诸多障碍，也许还有读者大众文化水准和阅读趣味等方面的原因，至少，当代诗歌

的真相不为大多数人所知。尽管我们可以找到诸多客观原因来解释这一现象，我还是不想将诗歌艺术的衰微笼统地归罪于时代和社会，因为我们现在面对的不是一份一般的公共问卷调查表，而是文学专家的推荐表。既然我们的专家们的文学阅读与诗歌的隔膜都是如此之深，诗歌在国民的精神生活中的处境就可想而知了。

当代诗歌的真实面目模糊不清，难免会产生各种各样的偏见。即使是文学专家也不例外。事实上，我们也常常能从文学专家那里听到关于诗歌的种种充满偏见的议论。这恐怕是影响当代诗歌命运的关键所在。

第一种偏见，诗歌艺术与现代社会的文化不相适应。

这些年来，有一种观点甚为流行：诗歌这种文学形式与现代（或者"后现代"）社会格格不入。20世纪90年代以来的中国似乎是一个完全不需要诗歌的国家。而提出和传播这一观点的恰恰是那些以文学研究为职业的学者、专家。我不知道今天的中国是否真正进入了"现代"或"后现代"状态，但并没有证据表明诗歌（还有其他一些艺术门类）一定只是"前现代"社会的特殊产物。尽管商业消费文化具有巨大的影响力，但它显然不能替代创造性的精神文化。相反的例证是，在"现代"或"后现代"社会文化高度发达的西方国家，商业广告和影像文化产品并未取代文字艺术，相反，大多数读者对诗歌的阅读兴趣远远大于对影像作品的兴趣。如果说上述偏见多少道出了现代文化的某种真相，那么在我看来，这并非因为诗歌艺术不能适应现代文化，而是现代社会的文化演变正在偏离"美"的原则，正在向丑陋和病态的深渊滑落。

第二种偏见，读者对诗歌的阅读需求在衰退。

事实果真如此吗？且不说其他国家，在中国，20世纪90年代以来汪国真式的"诗歌"泛滥成灾，首先就说明了读者对于诗歌的渴望至深。由于优秀的诗歌的缺席，文学读者大众只能拿劣质的

“诗歌”饮鸩止渴。这一状态的后果是，它加剧了大众的艺术鉴赏水准的下降,造成了公众美学趣味的‘恶性循环”。

第三种偏见，当代诗歌艺术成就平平。

这显然是因为无知而得出的结论。如果稍微了解一下当代诗歌的真实情况的话，并不难发现诗歌在艺术上的成就远远超过其他任何艺术门类，而且，甚至可以说当代中国最复杂最深刻的头脑也在诗人们当中。相比之下，其他门类的语言艺术只是分享和消费了一些诗意的残渣而已。即使是看上去最有成就的小说，在语言艺术方面也只堪称及格。鉴于这份调查表的统计结果所告知的情况，使我不由得对今天的文学专家们的美学感受力和理解力产生了怀疑。

造成当代诗歌陷于如此糟糕的局面，诗人自己当然要负责，读者也要负责。但从这一份统计结果来看，我觉得文学研究、文学传播和文学教育方面的人士（批评家、文学编辑、文学出版界以及文学教师）应承担主要责任。作为诗歌与读者之间的沟通的渠道，我们应该坦城地承认自己的失职。

现在，也有一些比较好的文学史教科书，注意到了民间的、“潜在的”写作，但这种写作不仅仅在五六十年代，更重要的是，它就在今天，在我们身边。20世纪70年代末以来，中国最好的文学——诗歌，一直就是以民间的、自发的方式存在着。真正灿烂的文学光芒不是发自那些正式出版物，而是发自《今天》、《他们》、《非非》、《倾向》……而这些刊物大多在20世纪80年代中期，甚至更早。20世纪90年代以来，公开的文学刊物在栏目设置方面显得比较活跃,但至今依然没有超过20世纪80年代的民间诗歌刊物。

今天，诗的声音在当代中国已喑哑难辨，诗人头上的光环也显得暗淡无光。这是诗人的不幸，但更是读者的不幸和整个时代的文化的不幸。就美学方面而言，需要拯救的不是诗，而是我们自己的趣味亟待诗来拯救。

丿

权力阴影下的“分边游戏”

一

一天，我与几位诗人朋友在一处酒家吃饭，吃到一半时，忽听得外间人声喧哗，有人出去探看后，回来通报说：“是他们那边的人。”在另一个场合，有人问我：“你是那一派的？”后来，还有人对另一位朋友谈到我时，说：“他是那边的人。”又说：“他的兄弟则是我们这边的。”听上去好像内战时期的故事：兄弟俩一个是白党，一个是赤党。这里的“这边”、“那边”指的是当下诗坛论争中的“民间派”和“知识分子派”。一条无形的界线将诗歌界一分为二，甚至将我与自家兄弟也分开了，其荒唐之处由此可见一斑。

就像是小孩子玩“分边游戏”，对于从小看《地道战》、《平原游击队》长大的我们这几代人来说，玩起这种把戏来可谓轻车熟路，只不过现在都是大人了，再也不会有玩“无利害”游戏的童心。这场“游戏”自始至终都笼罩在利益和权力阴影下，争论者口里念念有词，净是些美妙堂皇的诗学言辞，手却藏在背后拨打着计较利害

的小算盘。从双方所写的论争文章中可以看出，他们都喜欢编排诗人名单。根据在范围和排序上有所不同的两份名单，各自编撰自己的“诗歌史”，并且抱怨对方忽视了应该值得重视的某某诗人。由此可以看出一些诗人对文学史的迷信，他们掩盖在美丽诗意下面的庸俗嘴脸也由此暴露无遗。

当代中国诗歌在写作上确实面临着许多问题，这场论争的来临，似乎确实不可避免。从表面上看，它的确引出了许多值得关注的诗学问题。根据以往的经验，每一次诗学论争总能促进诗歌的发展，为诗歌带来新的荣耀和辉煌。20世纪70年代末80年代初关于“朦胧诗”的论争和20世纪80年代中期“新生代”诗人对“朦胧诗”的挑战，都是如此。由此看来，这一次争论的意义似乎也应该是非同小可的。确实有不少人有意将这场论争打扮成关涉汉语诗歌之前程的重大历史事件。鉴于历史的经验，有人断言，这场论争将给当代诗歌带来新的辉煌。我也曾真心地期待着论争能真正解决一些诗学问题。但是，现在看来，这种想法未免太天真了。历史的辉煌并非每一次都会如人所愿地重现。这场论争发展到今天，这一次无非是对上一次“崛起”的拙劣的模仿。

其实，哪怕是外行人也看得出，当下诗坛的这场“两条路线”的斗争，无非是对政治上的“路线斗争”的模拟。它不可避免地也与任何一次政治上的“路线斗争”一样，实质上就是权力斗争。谁是我们的敌人，谁是我们的朋友，这是革命的首要问题，但不是文学的首要问题。但在一些人那里，总喜欢在文学界闹革命。将不同于自己的写作圈子和不同写作方式的诗人设定为假想的敌人，继而征伐之。他们像闹革命一般地闹文学，揭竿而起，以农村包围城市，攻城掠地，或在小报和网络上打麻雀战。双方常常互相指责对方剽窃了自己的某个理论或口号。这当然是扯不清的事情，但由此却可见他们之间曾经有过的联系。这些“势不两立”的诗人当初都

是朋友，他们会相互影响，甚至会在一起交流、切磋有关诗学问题——这正是 20 世纪 80 年代的诗坛的风气。尽管诗人们在 80 年代未必就更谦和，但那时实在没有什么利益可争。因此，某一理论的权限无论属于谁都无所谓，反正等于没有一样。现在的情况则不同了。前几天，我在网络上看到了这样一件事：一位大约属于“知识分子派”的诗人写了一组有“口语化”倾向的诗，后面就有人跟帖子说：你想学我们“口语派”也不是这么个学法。写作方式也有专利吗？某个人是否拥有对某一种写作方式的垄断权？如果诗人们还抱有以为自己的写作方式代表了这个时代的主流的想法，还谈什么“知识分子”的独立批判精神?！还谈什么“民间立场”?！应该感到羞耻！

权力和派性斗争，只能使诗人变得越来越狭隘（他们本已够狭隘的了）。从双方所编的几本诗歌选集和文集来看，有一些甚至丧失了起码的诗学原则和对诗艺上的判断力——这就是这场论争的严重后果。我也曾见过不少优秀的诗人，他们诗写得十分出色，但与这两派均无瓜葛。

这场论争的特殊性在于，它不同于以往任何一次诗坛论争。以往的论争常常是发生在不同代和不同社会地位的诗人之间。也可看做是不同代诗人之间的对立，而且，在诗学观念和写作方式上有一种代际更迭。但这一次争论则完全发生在差不多同时代诗人的内部。诗人和诗评家（甚至还有一些与诗歌关系不大的人）都纷纷发表“社论体”的表态文章，以寻找自己的队伍。社会政治生活中的群众运动的风尚似乎早已过去，但它却在那些一贯标榜个体性和自由精神的诗人们那里找到了复活的机缘，真是太奇怪了。诗歌在前进吗？也许。但这样一支前进的队伍看上去与其说是诗人，不如说是士兵。也许是游击队。看上去诗歌界的游击战士斗志昂扬，但诗人们毕竟散漫成性，如果没有更多的利益诱惑，他们立即就作鸟兽

散。而所谓“派别”，无非是依靠一两本诗歌选集纠集起来的乌合之众。

二

我已经说过，这场论争确实引出了不少重要的诗学问题。但由于论争的实质并非基于诗学观点的分歧，一些有意义的诗学问题反而被掩盖和歪曲。同样由于论争的需要，论争者不可避免地要将一些本来很复杂的问题简单化，或者是相反。我们可以看看这场论争所涉及的一系列对立范畴：民间一知识分子；南一北；软—硬；普通话一口语；本土一西方……这些个对立的范畴，有的不成立，有的大而无当，与诗学无关，无非是为了论争的需要而被刻意制造出来的。

知识分子：“知识分子”这一曾经环绕着耀眼光环的词，如今成了贬义词。知识分子抱怨说，这与几十年来中国社会对知识分子的在政治上和人格上的贬低和污蔑有关。但未始不与知识分子本身在现代历史上所扮演的角色有关。知识分子好充当人民精神上的导师和代言人。他们像一个蹩脚的巫师，本想求天神显灵禳灾，结果却招来了恶魔，将灾难带给了人民，也带给了自己。而且，现代知识分子对权力者的奴颜婢膝，也令人厌恶。今天，知识分子在权力者那边失宠，在人民那边也失去了信任。但他们的好为人师的脾气仍一如既往。另一方面，陈旧的知识系谱和知识表达方式，以及知识分子的传统角色，与现代社会格格不入，知识分子的批判性功能正在日益丧失。

事实上，现代知识分子立场与“民间”立场并无根本冲突。所谓“知识分子写作派”的关于“知识分子写作”的理论，其本意是企图通过重构现代知识系谱和话语方式，来重塑现代知识分子形

象。但是，诗并不完全是知识，诗的批判性并不能完全等同于知识的批判性，除非将知识在整体上诗化，或者是将诗知识化。后一种状况，正是“知识分子写作”遭到攻击的原因之一。

民间：与它相对立的范畴是“官方”，而不是“知识分子”，鉴于“民间”在道义上的优越性，有人似乎是在有意混淆和偷换了这些对立范畴。其实，写诗的人都是知识分子，也大多身处“民间”，无论其为那一派。问题在于，依照怎样的尺度来甄别诗人的“民间”身份？是否需要分发一份表格，让他们添上自己的出身和成分（一如于坚在《0档案》中所揭示的那样）？或者再来一次类似于“三查”、“四清”的运动？我甚至看不出来这两派在个人身份上有多少不同。这两类人无非是流落在不同区域的“民间”的一群流浪汉而已。如果他们不能在诗的王国里找到自己的住所，而需要在现实的国度里寻求地位的话，那他们很可能真正的永远无家可归了。刻意标榜“民间立场”，倒有点像贾政在大观园里思慕“归田”。

“民间”也并非一个自足自明的概念，但由于道义上的优先权而具有更大的魅惑力，往往导致人们对“民间”的幻觉和迷信。这种幻觉和迷信，也曾带来过灾难。民间并非一块天外净土，它也有可能与权力勾结，并带来可怕的破坏性的后果。特别是在当代中国，所谓的“民间”力量与官方勾结起来打击知识分子，这也是事实。因此，我完全理解韩东在《论民间》一文中对真正的民间与“伪民间”的细加甄别的良苦用心。至于所谓“永恒的民间”，倒是真正显示出了小知识分子的本性：夸张的热情、虚弱的幻想和对一些空洞、永恒事物的迷恋。

口语：当然是最有活力话语资源。而且，它在20世纪初帮助建立了现代汉语文学。但是，“口语”是否拥有诗学上的优先权？不错，逻辑上是这样的。但在具体的语境，比如在当代的汉语诗歌写作语境中，则并非完全如此。“口语化”和对方言的关注、曾经

在一次次官方所推行的文学运动中，成为压制其他话语方式的借口。在一次次的“口语化”的运动中，它也帮助官方的话语系统消灭文学话语的“个人性”。一个更为有趣的现象是：在官方的影视作品中，说方言（而且往往是南方的方言）反倒是个别最高权力者的特权。政治局常委以下和元帅级以下的官员乃至老百姓，只配拥有同一腔调的“普通话”。对口语和方言的过分标榜，多少也反映了诗人在无意识深处的、根深蒂固的特权意识。

至于“后口语”一说，似乎也是依照当代的知识系谱的规则胡乱拼凑出来的一个名词。没有比这个称呼更可笑的了！“口语”而“后”是什么？那只能是“排气”了。这不是在自己骂自己吗?!

南与北：地缘范畴对于文学难道真的有那么重要吗？从语音系统方面看，南与北自然有一些重大的差别，这种差别会给诗歌带来一些风格和音响效果上的变化。但这并不能成为所谓“民间立场”的依据。这一区分实际上与前面的区分相冲突，掩盖了“民间一官方”的真正分野。俗话说，天下乌鸦一般黑，到处麻雀都吵闹。“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”，民间何分南北，官方不论东西。“山大王”治下的地域往往更像是一个小朝廷。在信息化时代的今天，企图依靠地缘观念来对抗权力渗透，只能是一个幻想。

还有其他一些概念范畴，我暂不打算一一评论。

我在阅读那些论辩文章的时候，时常被双方雄辩的言辞所说服。但是，论争可以依靠雄辩术获胜，诗学问题却不是依靠雄辩术所能解决的，相反，诗学常常会将我们引向无尽的迷惑，引向问题的深渊。况且，由于这场论争从一开始就有一个荒谬的起点和一些自私的动机，所以，争论得越厉害，论者的声音越高亢，它的谬误也就越深。我不相信诗人的言论，我只关注他们的诗。诗人的言论往往也无非是一些无关痛痒的一孔之见，更何况是在论争时的言

论。他们的诗倒各有千秋。美学趣味和风格方面的单调，才是诗歌最危险的内部敌人。如果要将某一种趣味和风格（无论其本身多么优越）强加给所有的诗歌，那就等于是在扼杀诗歌了。我不相信“知识分子”故弄玄虚的花哨言辞和“民间派”的嚼舌根子的“绕口令”就是汉语诗歌的全部。

这一场在权力阴影之下的“分边游戏”，争夺利益的闹剧，迟早会结束，在诗人们盘点各自的利害得失的时候，人们将会发现，留下来的是一摊更加混乱的汉语诗学问题。

最后我要说的是：我不关心门派和潮流，我只关心单个的诗人。

丿

数码时代的诗歌风暴

独立诗歌运动是当代中国诗歌的伟大传统。在经历了“手抄本”时代和“民刊”时代漫长而又艰难的岁月之后，当代中国的独立诗歌运动迎来了数码时代的春天。

当代中国的独立诗歌运动可以归结为两个“18年”。从1968年食指等人开创的“文革”时期地下诗歌写作传统开始，到“中国诗坛1986年现代诗群体大展”，这一阶段的独立诗歌运动经历了几度严酷的政治禁锢和妖魔化，第一次通过大众传媒的途径向公众展示自己的真貌。又一个18年过去了，“甲申风暴诗歌大展”再一次向人们展示了当代诗歌艺术的强大阵容。这次大展可以看做是对数码时代诗歌艺术的一次盛大的检阅。

长期以来，当代诗歌一直处于文学的边缘地带。文学学者和文学史家们精打细算地丈量着他们的文学史“墓地”，计较着将哪位作家埋葬在哪个位置上，在这种时候，他们很少会考虑到诗人。当代独立写作的诗人，从来就是自己埋葬自己。海子、胡宽、昌耀……诗人们厚葬自己的英雄。同样，这些诗歌大展，更多的也是诗人们自己与文学公众之间的狂欢节。

相比之下，小说家们大多是为正统文学刊物所奴役的“文奴”，当杂志编辑向他们提出修改作品的要求的时候，他们几乎毫无尊严可言。他们甚至愿意以无限的热情欢迎对自己的作品的阉割，像拥抱情人一样地拥抱着艺术的屠夫。当然，他们更愿意拥抱的是市场。他们要花更多的时间为自己的小说不能改编成电影或电视剧而犯愁。这样一种写作状态，再来谈论什么“艺术性”之类的问题，也就相当可疑了。而诗歌艺术的边缘化地位，反倒可能更有效地维护了诗歌写作的相对纯粹性和严格的艺术尺度。

毫无疑问，互联网的新技术革命挽救了诗歌。在我看来，互联网是小说等艺术类型的地狱，它使小说堕落为鸡零狗碎的闲言碎语，与叙事艺术无甚相干。而互联网带来的书写方式的革命，则正好适合诗歌的存在。这样，在平面媒体上陷于窘迫境地的当代诗歌，在互联网上获得了前所未有的发展空间。便捷的传播途径和直接的互动性，极大地刺激了诗歌艺术的发展。

数码技术带给诗歌发布和传播上的便利，以及互联网写作的极度“无政府”状态，令许多人士感到不安。习惯于传统文学秩序的人，只能理解经过公开发行的文学杂志编辑整理过的文学资讯和文本，习惯于在逼仄的空间里胡思乱想。自由和狂欢化之类，无非是他们的拿来说事做论的空头理论术语。一旦来到自由空旷的言论广场，这些叶公好龙的自由知识分子便头晕目眩了。自上个世纪末以来，诗歌在互联网上掀起了一波又一波话语风暴，这些风暴将陈腐的文学秩序扫荡得一干二净。文学从来就是最直接诉诸自由的表达，同时，由于互联网发表与传统媒体的利益诉求没有直接的联系，诗歌艺术的纯粹性和独立的艺术原则表达得更加充分。相比之下，那些为文学史而写作的诗人们，那些渴望被纳入文学史秩序的写作者们，在这场巨大的风暴面前就像是怯懦的海鸭，显得格外地庸碌和猥琐。

然而，更为重要的一个方面还在于，诗歌也“挽救”了互联网。这种建立在高科技基础之上的公共空间，因为诗歌的存在，而免于沙漠化。人不仅数码地生存，同时也得以诗意地栖居。我相信，这应该就是当代诗歌写作的全部意义。就凭这些，诗歌艺术有充分的权利藐视文学学者及其文学史。

抒情的荒年

对于当代中国诗歌而言，海子之死是一个象征性的事件。这个抒情王子以其青春的肉身与冰冷坚硬的现代物质机器（现代化的象征?）接触，迸发出最后的光芒，照亮了晦暗窒闷的诗歌与时代，同时，也宣告了一个时代——一个浪漫抒情的时代——的终结。接下来有更多的青春生命（从政治学意义上）证明了这一点。几年之后，另一位更极端的抒情诗人则以更令人恐怖的方式，对此作出了更具说服力的补充说明。

这种补充的说明太多了、而且往往太残忍了。

海子之死使我们看到，抒情的黎明是如此之短暂，它紧接着就是黄昏。过于早熟的麦子迅速倒伏，使抒情的农业歉收。

在今天，我们的抒情确实遇到了难处。曾经积蓄了太多的激情，最终在“行为艺术”的广场上达到了令人晕眩的高潮，旋即又跌入了寒冷而又恐怖的深谷。这一切几乎耗尽了我们的全部的元阳。另一方面，在20世纪90年代的消费文化的浪潮中，进一步使残存无几的诗意的激情耗散一空。更多的人靠吃海子的余粮度日。他们夸下海口，让更多的精神的“西北风”从口腔呼啸而出。所剩

无几的“麦子”被高扬到了“神话”的高度。这些扬场的好把式，应该打发他们到打麦场去劳动。

“非非”的“晒谷场”：在“非非”的“晒谷场”上，麦芒与蝗虫一齐飞扬。激情的唾沫横飞，遍播“造反”的种子。面积广大，但产量不高。收上来的是“后现代”的稗子，及时地供奉到德里达的餐桌上，让这个洋人尝到了东方的鲜味。唉，贫瘠的年成，让我们寅吃卯粮。

“非非”们的热情不可谓不高。他们的写作是一种“热”的写作。语言发着高热，神志谵妄。而依靠他们特有的高热语言，可以煮熟任何食物。在“非非”的诗学“菜单”上，“造反哲学”、罗兰·巴尔特和“语录体”的词句是必备的原料，烹调出来的是一批又一批的理论口诀，就像是巫师的咒语。这些诗歌“巫师”不停地发出过多的唇齿音，咝咝作响，听上去使人觉得鬼气拂拂。一方面是语言的狂热，另一方面，情感却早已降至冰点。寒热交替，诗歌一病不起。

“口语”的“餐桌”：“口语派”的写作与其说是抒情，不如说是对于抒情的反动。“口语”产生于现实生活，而我们的现实生活又有何情可抒？“口语派”在日常生活中发现了无聊和荒诞，也发现了其戏剧性。“口语派”宁愿浸泡在日常生活的琐屑之中，宁愿关注厨房和餐桌上的事物。它使得高蹈派的沙龙式的优雅变得滑稽可笑，抒情的神话沦为空虚。而对于“非非派”的空洞的热情也不啻当头一瓢冷水。“口语派”在“他们”的餐桌上念着自己的“绕口令”。但末世的温度使他们的诗歌变成了“冷盘”——冷漠的“即事诗”。一种“冷”的写作。这使得那些在火锅桌旁泡大的四川籍诗人感到大为不满。他们之间的争吵正在激烈地进行。他们彼此冷嘲，或者热讽。

“知识分子”的“粮仓”：知识分子的胃口从来都很小，而且总

是像仓老鼠一样善于精打细算。因此，即使是在计划经济的配给制的年代，他们也不会饿死。知识分子食不厌精，他们的口粮有着十分合理的营养成分，仿佛是依照科学的营养配方而制成的，观赏性也很强，甚至有“巴洛克风格”。但口感不佳，没有粮食的香气，就像是一种人工合成的淀粉和蛋白质的混合物。知识分子吃着这种“中性”的食粮，致使他们的体质很轻。他们轻而易举地登上“玄学”的舷梯。“玄学”的直升机在现实的上空盘旋，忙于收割天上的荞麦——一种象征性的作物，而地上的食粮却无人收割。

知识分子十分清楚热情的分量和危险，他们总是能够及时而有效地加以必要的节制，使之有一定的热度，但不至于过分。一种“温”的写作。真正说来，这确是一种真正的抒情的“艺术”。但过于“艺术化”的抒情，却总使得其情感变得很可疑。

哦，抒情的荒年！抒情者依靠秕谷来歌唱，他们饥肠辘辘。

附：就抒情艺术问题答《南方都市报》记者问

记者：近年来的诗歌写作中，抒情的位置相当尴尬，不少诗写者认为在剧烈而迅速变动的社会现实面前，抒情是柔弱无力的，抒情被视为落伍；而流传人口的依然是那些优美的抒情诗，如海子和食指的短诗。不少读者们反映，现在的诗歌失去了感染人心的力量。而另一些诗人提倡情绪克制的“冷抒情”。您怎么看待当代诗歌写作中的“抒情”。

张闳：抒情问题始终是诗歌的根本问题。在上个世纪80年代末以来，这个问题变得复杂起来。抒情的可能性受到了严重的挑战。海子之死，在某种程度上象征着古典抒情的终结。

既是古典情感方式的终结，也是古典抒情诗的终结。我曾在一篇叫做《抒情的荒年》的短文中描述过这一情形。从表面上看，这似乎是抒情手段的终结，但其深层原因乃在于现代生活方式中的抒情性因素的衰变。现代人的情感生活陷入了前所未有的困境：一方面是现代人的情感生活的贫瘠，另一方面却又是滥情倾向的日趋严重。情感成为一种一次性的消费品，等到诗歌来表达的时候，它已经成为情感的残渣。这样，抒情就变得很可笑了。从这个意义上看，反倒是所谓“冷抒情”或“反抒情”，才可能或多或少成为挽救情感的力量。这是一个令人尴尬的人类精神悖论。在我看来，在现代生活的基本方式和价值原则没有改变的情况下，诗歌自身无力改变“抒情荒年”的局面。

记者：“叙事”被不少诗评家和诗人当作上个世纪 90 年代以来，诗歌的新特点和诗歌进步的标志之一。可在诗人们进行宏大或者精细地叙事的同时，读者们却呵欠连连。有人认为，诗歌的本质是“抒情”，而“叙事”并不是诗歌所擅长的，其他文体可能更能把“叙事”的魅力更充分地展现出来。您怎么看诗歌写作中的“叙事”？

张闳：哈欠有时也是难免的。当然，诗歌不是咖啡，本来就不是用来提神的。不错，“抒情”是诗歌的本质。现在的问题是，“抒情”非但不能挽救诗歌，反而使诗歌堕落为港台电视言情剧的台词。在这个意义上，“叙事性”因素是诗歌向其他文类租借来帮助“抒情”的。从理论上说，“叙事性”（乃至情节、场景等“戏剧性”）因素，它倒不是来展现“叙事”功能的，而是帮助诗歌寻找到抒情的限度，寻找到一种更为有

效的抒情。理论上说是这样，具体做起来就不一定是那么一回事了。这取决于诗人本身的能力。诗人的理性不够，抒情就可能滥情化；诗人的情感强度不够，对抒情的抑制就可能导致冷感。滥情招致嘲笑；冷感招致哈欠。这都是令人尴尬的事。

记者：现在众多上个世纪 80 年代诗坛的少年才俊纷纷转过头来批评“青春写作”，认为依靠青春激情抒写的作品缺乏艺术性和思想性，他们一方面否定那些“青春写作”的诗人，如海子，并认为年轻诗人的写作简陋、轻浮，处于学徒期；另一方面否定自己青年时代的作品，如西川不愿意提及自己的《在哈尔盖仰望星空》，甚至不少诗人祭出“中年写作”的大旗。可是回首所谓的诗歌史，无数杰作出自诗人的青春期。有人提出疑问，每种生命状态都有属于自己的诗歌，彼此无法取代；有没必要用“中年”的状态和标准来评价“青春写作”？与此同时，随着网络的普及，写作和发表似乎越来越容易，年轻的人们以一日数诗的速度抛出自己的作品，他们的口号是“青春无极限”。您怎么评价这些现象？

张闳：年轻一代对“青春”的自信，这让我兴奋。但我对当下生活中的“青春”有点怀疑。我在大学中文系当老师，给学生们讲授自“今天派”以来的诗歌，也就是我的青春时代的诗歌。我一点也不怀疑他们的理解力，我怀疑的是他们的青春激情，他们的生命力状态。他们很懂事地倾听和理解，并仔细地做笔记，但我怀疑他们能否理解 80 年代的那种生命激情，从北岛到海子的那两代人的激情。

至于“中年写作”，如果仅仅将它作为一个比喻来理解，还是有道理的。按我的理解，它并不是说中年人的写作，而是

指一种理性的、反思的、批判的、沉着的和低热度的写作，是对“青春写作”所指涉的热情宣泄式写作的一种纠正。其实，这是一种危险的写作。稍微过分，就可能陷于一种冷漠的、麻木的状态。这在某种程度上说，是一种更高难度的写作。提出这一概念的诗人们，在理论上懂得了，实际上却没有能力做到。另一方面，夸张“青春无极限”，有点像年轻人喜欢夸张自己的性能力一样。“一日数诗”在写作的青春期并非难事，连我这个很失败的诗歌写作者，当年都有过这种状态。这要看一个诗人对自己的写作有什么样的要求，有怎样的写作理想。大多数人在经历了这段如狼似虎的阶段之后，就会进入一个抒情“不应期”。接下来兴趣就会转向其他方面。至少，我本人的经验是这样。

更重要的是，激情与理性，这一对矛盾在具体的诗人那里，情况大有不同。有情绪过热的诗人，有性情沉郁的诗人，不同的诗人要求克制的东西都不一样。所谓“中年写作”或“青春写作”，并非对任何类型的诗人都是合适的。我的想法是，什么样的生命状态写什么样的诗。让一个青春期的人写中年状态的诗，未免老气横秋。同样，让一个中年状态的人乱吐口水，嗷嗷乱叫，装疯卖傻，过分了的话，也是很烦人的。任何一种写作，都是有限度的写作，一个优秀的写作者，就是那些懂得写作限度何在，同时又能够恰当地挑战限度的人。

记者：随着时代社会的进步，具有独立的社会批评立场的知识分子的角色日益受到重视，有人强调诗歌写作中的知识分子立场，提出所谓的知识分子写作；有人认为诗歌不必作茧自缚，“诗人高于知识分子”。您怎么看待诗歌写作和知识分子的关系？

张闳：我们先从理论上来探讨一下这个问题。在古代，这两类人总是合二为一的。毫无疑问，诗歌首先是一种生命激情的展现，是抒情，但诗歌同时还是一组话语，它不等于无词的、单纯抒情的喊叫。既然诗歌是一种言语行为，那么，其言辞就具有某种精神意义和伦理价值，这种言辞本身所包含的意义和价值，是由一个公共的知识系统所提供的，它是一种公共的精神财富。所以，诗人的书写和言说，不可避免地包含着知识，而诗人也在某种程度上属于知识分子范畴。但人类所有的知识都指向人的精神的完美性，这种精神的完美性在诗歌形式中得到了最充分的实现。如果换一种说法，也许更准确，“诗高于知识”。或者可以说，知识分子是诗人的基本底线，诗歌是知识的最高形态。真理永远是诗意的。而伟大的诗篇总是包含着现实的道德承诺和价值批判。

从这样的理论前提下来看，所谓“知识分子写作”，纯属扯淡。把“知识分子写作”作为一种特殊的写作而提出来，要么是我们的知识出了问题，要么是写作出了问题。任何写作都是知识分子的行动，否则，就不是写作。一个官员在起草文告，那能叫写作吗？难道能说那位起草文告的官员正在成为一位诗人或作家吗？同样，诗人否认自己的写作的知识分子特性，也就变得多余了。

接下来让我们来看一下实际的情况。在当下中国，“知识分子”这一名称在某种特殊的语境下，很可能是一个贬义词。我成天生活在知识分子堆里，完全清楚“贬义”的成因。迂腐而又矫揉作态、平庸而又自以为是，他们为那些虚伪的知识而忙碌，学院成了一个巨大的“知识垃圾”制造工场。如果以这样的“知识分子写作”作为写作理想，我宁愿是一个文盲。

可是诗人呢？当下中国的诗人的情况又怎样？在我看来，

比上述知识分子的情况好不到哪里去。诗人们有不少本身就是学院知识分子的“余数”。有时他们表现得比知识分子更渴望纳入某种知识系谱当中。比如，对某种口号的发明权的争夺，对诗歌知识的阐释权的争夺，对进入文学史的强烈诉求，等等，这一切，都是近年来这种诗坛纷争的直接或间接的动因。对此，我在以前的文章已经表示过强烈的失望，不想再多说了。

丿

文学的力量与“介入性”

——关于我们这个时代的写作

1990年，当奥克塔维奥·帕斯获悉自己成为该年度诺贝尔文学奖金得主这一消息的时候，他正在纽约访问，并正在接受一名记者的采访。短暂的兴奋过去后，采访继续。记者安赫利卡·阿维列拉女士问道：“几分钟前，你曾建议美国总统乔治·布什多读点诗。那么，你建议墨西哥总统做什么呢？”帕斯毫不犹豫地答道：“也是读诗。”这是一个诗人对政治家的建议。在旁人听来也许会觉得有些好笑。这是一个乖僻的、书生气的建议吗？是一个过分的要求吗？政治家真的需要读诗吗？对于一位政治家来说，读诗又有何益？诗（文学）又是什么东西？

实际上对于国家政治而言，诗即使不像柏拉图所认为的那样，是一种有害于城邦的谎言，也可以说是一种了无用处的废话。它既不能使经济增长，也不能使国民所得有所增加，又无助于国际贸易的发展，也从没有过谁依靠一首诗来征服敌国或消弭国与国之间的纷争。而一位国家政治首脑应该有更多重大的有意义的事情等着他

去做：国家行政事务、国际外交、社会发展计划，等等。另一方面，对于日常生活而言，诗歌更可以说是一件没有什么用处的东西。不用说是政治家，就是任何一位平民，读诗也决不会比一场球赛，甚至是一条股市行情来得更为重要。既然如此，那为什么一定要求人们在诗歌这种无关紧要的东西上面浪费宝贵的时间呢？如果真的闲着没事的话，人们难道不可以看看电视，或者去打打保龄球吗？可见，诗人帕斯的建议即使不是有害的，至少也是多余的。作为诗人的帕斯当然很清楚这一点。然而，帕斯却似乎丝毫不以为忤。如果不是因为他在几年之后去世了的话，他大概还会固执地向任何一个国家的政治首脑提出同样的建议。

帕斯那一次访谈中继续说道：“不只是政治家们应该读诗，社会学家和所谓的政治科学（这里存在着一个术语上的矛盾，因为我认为政治的艺术性比科学的艺术性更强）专家们也需要了解诗歌，因为他们总是谈论结构、经济实力、思想的力量和社会阶级的重要性，却很少谈论人的内心。而人是比经济形式和精神形式更复杂的存在。人是有七情六欲的人；人要恋爱，要死亡，有恐惧，有仇恨，有朋友。这整个有感情的世界都出现在文学中，并以综合的方式出现在诗歌中。”

帕斯的话是不是很有些道理？当然。不过，我还是觉得帕斯的建议有些过分。其实历史上也不乏爱读诗甚至爱写诗的政治领袖，可政治局面却未必会因此而有所改善，相反，往往是更加恶化。因此，我决不会奢望政治领袖都去热爱诗歌，我只希望那些政治领袖们能够容忍他们的人民拥有自由读诗的权利。

但帕斯的话还是说出文学写作的某一方面的价值真相。帕斯显然坚信诗（还有其他艺术样式）可以触及人的情感世界，进而介入人的现实生活（包括政治生活）世界。事实上，诗（艺术）确实是如此这般地“介入”了人的现实生活，以致在某种程度上拥有了政

治性。

“介入”正是现代中国文学的重要传统。对于这一点，任何略具文学常识的人都不会否认。尽管如此，但现在重申“介入性”这一概念，仍难免会引起人们诸多猜疑和不安。自 20 世纪 80 年代中期以来，我们已经完全接受了这样一种文学观念：文学文本就是一个独立的、封闭的、纯美学形态的符码系统。这一来自 20 世纪西方的文学观念在 20 世纪 80年代中期，曾经为文学写作摆脱政治意识形态的奴役，起到过积极的作用。文学文本在形式上的独立性，实际上是写作者精神独立性要求的载体和表征。因此，20 世纪 80 年代中期发生的新潮艺术运动在表现手段方面的变化，也就具有了强大的精神冲击力。

为了获得这种文学的自主性和自由写作的权力，我们已经付出了太多的代价，难道又要将文学重新塞进窒闷的政治囚笼中去吗？

不错，“介入”的危险性是显而易见的。但在今天，这种危险更主要的并非来自意识形态方面的压力，而是美学上的危险性。即使是在所谓”介入文学”的始作俑者萨特那里，也没有漠视这种危险。萨特甚至不得不为那些被看做是“纯形式”和“纯符号”的艺术（如音乐、美术乃至诗歌）保留一份“不介入”的特权。在萨特看来，这些纯形式的艺术更主要的是提供美的形式，作为人类精神世界的花园。纯粹美的抽象性使之看上去与现实无关。

从当下的现实中来看，一个重要的问题是，在所谓“纯粹”的文学观念支配下的写作，正在逐步沦落为当下享乐主义文化之一部分。表面上的翻新和猎奇，正是消费时代的文化时尚。当初的先锋艺术精神与当下消费主义意识形态的合流趋向也就越来越明显地被暴露出来，而且成为文学拒绝向现实发言的借口。这种”纯文学”的观念在当初的反叛精神已然消耗殆尽，如今已经成为当下学院派文学理论的主流。经过陈腐的学院气氛的熏陶，其保守性不言而喻。

然而，在一个文化上极端粗鄙而且虚伪的时代，美的形式的创造难道不正是一种”介入”吗？如果我们承认这一点的话，那么，接下来的问题就是：美的艺术的“介入性”的力量和有效性问题。

当下的文学写作在涉及“介入性”问题的时候，存在两种严重的病症：虚弱逃离和粗暴介入。这构成了当下写作状况的两个极端。从表面上看，这两种倾向背道而驰，但深究起来实际上的互为补充，是当下写作“无力症”的两种征候。由于缺乏介入的有效性，要么颓败地逃离，要么粗暴地介入。

我并不企图承诺所谓“介入性”写作的价值的普泛性和永恒性，不打算将“介入”原则视为适用于任何民族和任何时代的写作原则。但在中国，尤其是在当下中国，“介入”却是文学的必不可少的功能——即使说不上是全部功能。更为重要的是，对于我们这个时代的文学而言，“介入性”问题首先是一个写作实践问题。我们可以找到充分的理由来论证或者驳倒乃至取消这一概念，但问题在于，“介入”正是现代中国人的最基本的现实生存境遇。事实上，任何一位有自己的写作理想的作家都会因自己的写作缺乏对现实的介入性而发愁；另一方面，他们也会为因“介入”而有可能导致艺术纯粹性的丧失而忧心忡忡。这确实是一对矛盾：不介入则缺乏力量；介入则容易陷于艺术上的粗糙。这一对矛盾始终纠缠着现代中国作家。对于当下的中国作家而言，文学写作的现实介入功能，往往是对其写作的现实有效性和精神力量的考验。介入功能的衰退，几乎可以看做是作者的精神无力的朕兆。这，才是今天的写作者所面临的真正严峻的现实挑战。

我们还记得几年前的所谓“新现实主义冲击波”。这一文学潮流正是在当时众多的写作者漠视自身写作的介入性的情况下趁虚而入的。这场虚张声势的“冲击波”实质上是“国家话语”的美学形态的巧妙变体。空洞的国家伦理所冒充的现实生存的道德意识和个

人情感，再加上一些依照国家美学所修正的现实感，拼凑成“介入性”写作的外观。然而，艺术的政治性正是在于它的反政治，在于它以不同于政治的方式介入政治和现实生活。如果不是这样，艺术的存在就没有必要。另一方面，如果艺术不具有这种介入的力量，那它的存在也就没有意义。

另一些作家的立场则似乎显得更加民间化一些。他们从对当下现实生活的批判性立场出发，出于对艺术的力量的渴望，而不得不诉诸道德利器，以道德批判代替美学批判。道德的粗暴性使它获得了力量，但丧失了美学。但艺术并不担当处理社会问题的使命。对艺术性的尊重正是一个艺术家最高的道德，而真正的艺术本身就是一种道德上的承诺。对于艺术家而言，艺术上的粗鄙就是道德败坏。在我看来，任何社会问题如果不与个人的情感相关，那它就不是问题，也就没有意义。

正如帕斯所指出的那样，美学的力量，诗（艺术）的介入性力量，来自诗（艺术）自身的不同一般的特性——与每一个人内心息息相关的情感黏着性。艺术以其复杂和敏锐，穿透现实浮华的表面，进入生活的深处，以对人类情感世界的深刻而又丰富的揭示来改变我们对现实生活的看法。其实，从理论上看这些都是常识，但我已经说过，写作的“介入性”首要的不是理论，而是写作的实践。理论上的空疏和谬误，都将会被真正有效的“介入性”的写作实践所纠正。

第四辑：书界点射

按图索骥，寻找时代的精神出口

——序《21世纪中国文化地图》

《21世纪中国文化地图》这个名字，在一定程度上促成了“地图”一词成为近年来的“文化关键词”。但对于编撰者自身而言，这个名字更重要的是表达了我们少年时代对“地图”这一事物的迷恋。对于地图的仔细和不倦的查看，曾经构成了我们少年时代精神生活的一部分。在那个书籍匮乏的时代，一本地图册足以满足少年人对外部世界的好奇心和探索的冲动。在那些密密麻麻标示着山川、河流和城镇的图纸上，想象着那些我们不曾见过的世界，并想象自己神游其间。我们会孜孜不倦地查找我们所知道的地名，并把它标示出来，或者，沿着那些蓝色或红色的线条，蜿蜒曲折地前进，以抵达某个预设的目的地。而传说中的藏宝图，则在这种浓重的知识论色彩的“地理关怀”中，引入了浪漫主义的惊险情节，激发起我们的冒险冲动和漫长的白日梦。“地图”就如此这般地把历史与当下经验、现实与虚构、知识与白日梦巧妙地编织在一起，并构架起属于我们自己的精神空间。

《21世纪中国文化地图》各卷在一定程度上乃是我们少年时代

想象性的精神游戏的一种延续。这张分年度精心绘制的 21 世纪中国文化指掌图，是我们对当下中国文化长期持续关注的结果。毫无疑问，这一工作有别于“学院派”文化学者的那种严谨的学术工作。“学院派”把文化当作知识来关怀，更多的是因为这种知识是他们的口粮，而非出自热爱。他们在心底里是当下文化的敌人。从表面上看，近年来有关大众文化的学术发展迅猛，以高等院校为主体的各种“文化理论”、“文化研究”、“媒体研究”、“传播研究”、“大众文化研究”等新专业纷纷推出，大有言必称“文化”，事必关“传播”的趋势。一时间文化研究成了一门超级“显学”，但实际效果却差强人意。学院学者们纷纷忙于建构各式各样似是而非，大而无当的“理论体系”，面对当下活生生的、具体可感的文化现实，他们却兴趣缺缺，表现出极度的冷淡，或者是虽然看上去兴致勃勃，却在阐释上陷于无能。文化批评在学院里播下了丰富的理论种子，收获的却是一箩子秕谷。学院学术之贫瘠可见一斑。

另一方面，文化批评也必须有别于文化媒体记者的资讯通知。对于记者而言，文化现象一般只有新鲜的外表才有足够的吸引力。而真正的文化批评必须深入当下文化的现场，并能够以批判的利刃，剥除附着在文化现象表层的种种脂粉和油彩，切中腠理。文化记者的即时性的事件关注，虽有快速便捷的敏感性和尖锐性，却很难进行深度作业。倒是媒体批评中的那些散落于民间的独立撰稿人，或多或少更能接近这种批评理想。但独立撰稿人却往往穷于应付大众媒体的约稿，或有时不得不迎合大众媒体的趣味，久而久之，在批评写作的强度上和深度上，就不免落入肤浅和乏力的境地。

当然，文化批评还必须经受与互联网 BBS 上的“帖子”书写之间进行艰难和痛苦的精神剥离手术。电子公示板上的短暂的即时书写，将一切文化现象一律归之于“帖子”，它一方面制造庞大的文

化泡沫，另一方面又制造一种每一个人都以自己为文化的生产源和中心的幻觉。“帖子”飘浮于数码虚拟空间的表面。这种“飘浮性”的特质，决定了往往是质量越轻的就越是浮在最表层，就越是能够以其浮光掠影和花里胡哨，来充当锋芒毕露的批判，反而使真正的批判精神光芒陷于黯淡。

《文化地图》的编撰工作，乃是建立在对上述三种写作的打量和批判的基础之上的一种认真而又妙趣横生的事业。我们在这个时代辽阔的文化荒原上搜寻，偶尔显现出来一些文化乔木，散乱地分布在开阔地带。对这些事物的偶然发现，有时比在茂密的“林中路”中作海德格尔式的哲理沉思，还要令人兴奋。

2005 年的《文化地图》的编撰依旧沿袭此前各卷的基本原则。从数量庞杂的文化研究和批评文章中，遴选优质的作品。尽管文化批评从总体上来说，还处于杂乱无序的状态，基本面貌并无太大改变，但却有一些新的迹象引人注目。那就是文化批评写作的“群落现象”。一些小规模的批评群落正在悄然形成。其中值得一提的有，北京的汪民安、徐敏、宋晓萍群体，广州的杨小彦、冯原、李公明群体，还有上海的“文化先锋网”群体等。这些“批评群落”一般以写作者所居住的城市为基本空间，群体内部成员之间关系密切，思想立场、学术倾向、艺术趣味，均十分接近，尤其是具有鲜明的文体风格，这是群体凝聚的最明确的标志。而这些个“群落”之间虽然彼此并不直接相关，但却构成了某种程度上的默契和精神上的呼应。

但这种组合带有相当大的偶然性。这些散落在各地的星星点点的“批评群落”，虽然有着学术流派的某些基本形态，但仍有许多致命的欠缺。一个学术流派的形成，除了观念性的因素之外，还需要许多辅助条件，如独立的和高度自主的出版物，统一的研究机构和学术活动空间，合理可靠的学术制度和人才梯队培养制度，等

等，而与当下僵化而又庞大的学院学术大军相比，这些“学术群落”更像是一群散兵游勇，他们多半是学术制度的边缘性人物，浓重的游击作风和江湖习气，严重妨害了他们的成建制的文化批评行动。因此，要形成规模化和建制化的学术流派，还是相当遥远的事情。

在与各种各样的文化现象打交道的过程中，我们试图真正有效地突入文化精神的现场，以独立立场和批判精神作为这张“文化地图”的基本坐标系。“文化事件”的经线，以年度时间区划为单位，展现各文化领域的重大事件。“关键词”的纬线标识出公共文化空间中各个层面的关键记号，而“批评文选”则刻录着年度文化批评的精神标高。由此描摹出来的年度文化的全息图像，应该能够帮助各种不同文化身份的读者，查看文化的全貌或局部，并通过它确认文化个体的“自我”方位，从而得以以更清澈的目光洞察当下中国文化的精神定位及其走向。在这张虚拟的文化“地图”上行走，人们将会与各种各样的人物和事件相遇，在观察和打量中，呼吸到这个时代的精神气息。

编撰工作如同一次艰难的长途跋涉，在此过程中，编撰者强烈地感受到，在文化的地图上，我们仿佛已经走到了一个沙漠地带，似乎种种莫名的力量，正在把这个时代的精神生活引向未知的深渊。而我们自己就像卡夫卡笔下的地图测绘员 K 那样，在这个时代的精神之午夜，找不到自己的旅馆。我们艰难地在自己的“地图”上查找，寻找精神迷宫的出口，然而却无法保证这个出口指向何方，但我们相信，这是这个时代的精神真貌和一代人共同的精神诉求。《文化地图》将记录这一寻求的轨迹。

丿

“超人”飞越疯人院

——评尼采的《我妹妹与我》

我第一次知道“尼采”这个名字是在二十多年以前。当时，我尚在偏远的乡村从事“头痛医头，脚痛医脚”的勾当，想读尼采自然是走投无路。我在省城里的朋友们帮忙查遍了各级图书馆，依旧找不到尼采的蛛丝马迹。这种神秘性益发令人心向往之。时隔不久，国内报刊开始有人撰文批判当时知识界流行的“尼采热”。那些大批判文章告诉我，尼采是一位反动哲学家，其世界观大错特错。对这些谆谆教导姑且将信将疑，最令人不解的是，他们的文风无一例外地陈腐不堪。但由于有若干尼采的言论散布于其中，我不得不强忍着学者们扑鼻的酸腐味，小心翼翼地从中挑剔出其所转引的尼采的碎片，并迅速转移到特备的笔记本上，仿佛考古学家从腐败的坟墓里收集稀世珍宝一样。那些光芒闪烁的言辞碎片，照亮了围绕在我四周平淡庸碌的生活。

几年之后，尼采的书终于可以整本整本地见到，买回来一看，发现这些整本的书竟然也像我的笔记本上摘录的一样，全是些个鸡零狗碎的片言只语，跟黑格尔式的大砖头哲学全然不同。20世纪

80 年代的中国正是人本主义盛行的时代，而尼采却宣称，人是“不完满的物种”，有待超越，人应该成为“超人”。这些言辞让我既兴奋又茫然。而在他那怒气冲冲的胡须上，我看到了一种强大的精神力量。于是乎，崇拜好长一段时间。

一个世纪以来，人们试图穿透那个疯狂的头脑，窥见其幽深处的奇思妙想。新近出版的这本《我妹妹与我》，为我们打开了这幽暗的精神王国的大门。他的清醒、理智和锐利的思想锋芒，令所有正常的思想感到惭愧。据称，这本书是他从疯人院托人绕开其家人偷偷送出来的。这本书成功地逃脱了妹妹伊丽莎白的拦截，避免了被伊丽莎白篡改、阉割的命运。通过书中所披露的他与妹妹之间的暧昧关系，我们看到这位疯人院里的幽灵凄惨的命运。这位不合时宜的“超人”、脆弱无力的“超人”，本应超凡脱俗，天马行空，但他却无力摆脱尘世最最日常的生活羁绊。包围着这位“超人”的疯人院，并非由石头的高墙，而是其妹妹伊丽莎白无所不在的、比石头更为强硬坚固的监管。

这位自诩的“超人”曾大言炎炎地宣称：在德语文学中有两位伟大的散文家，一位是海涅，另一位就是我。尼采著作中的讽刺性锋芒毕露，与海涅散文同出一辙。而与海涅的滔滔雄辩不同，尼采的文体坚硬强悍，诡谲多变。每一句段，都是超强度的思想晶体，凝结了一个时代最锐利和最深邃的思想。其后，只有卡夫卡在某些方面达到了与他相等的精神强度。但在《我妹妹与我》中，却时常有纤细而又忧郁的段落闪现，这与卡夫卡的风格几乎完全一致（如关于尤利西斯与海妖的故事）。它让我们看见了这位崇尚“强力意志”的哲人的另一面：极度的敏感和脆弱。

尼采和卡夫卡，仿佛一个人被一分为二：极度的扩张和极度的内敛。他们同是被迷人的、非人世的海妖所诱惑的尤利西斯。在人的国度里，他们无家可归。卡夫卡以钻入地下的土拨鼠的方式存

在，那么，尼采的梦想就是高空翱翔的苏鲁支之鹰。但这个长着过分巨大翅膀的神鹰，却被困厄于人间。波德莱尔曾道出了同样的情形：“一旦堕落在尘世，笑骂尽由人／垂天巨翅反而阻碍步行。”

安伯托·埃柯的神奇玫瑰

——评埃柯的《玫瑰的名字》

大约十年前，有朋友带来了一本小说，叫做《玫瑰的名字》。这位朋友声称，谁要是能搞明白这本书为什么叫《玫瑰的名字》，谁才是真正的“牛人”。听上去简直是笑话。当时，我们一干朋友曾狂妄地宣称，20世纪的小说该看的都看过了，不会再有什么能对我们的阅读构成挑战，甚至要激起我们的阅读好奇心都很难。如今，分明是小说作者借我的朋友之口，向我们发出挑战。这是无法容忍的事。于是，朋友们开始了一场漫长的阅读接力。

我们跟圣方济各会教士威廉的驴子，来到中世纪的意大利北部，在一个由圣本尼迪克特教团所主持的修道院里，开始了我们艰难的阅读之旅。正如前来调查修道院谋杀案的威廉教士一样，在那里，我们并没有见到玫瑰，却连续看见了被神秘谋杀的修士们的尸体，发霉的羊皮纸卷秘籍中的异端知识的诱惑，畸形、变态的情欲……最后，这一切都消失在一场熊熊的大火之中。

好奇心是小说艺术存在的重要理由。对未知事物的探索，提供了小说叙事的基本动力。如果世界不再有任何秘密可言，小说的存

在理由也就随之丧失。这一点，在现代社会中显得尤为重要。在我们自以为无所不知的今天，安伯托·埃柯（Umberto Eco）的《玫瑰的名字》重新激发了我们的好奇心，而且，还引领我们经历了一次神奇的、真正意义上的阅读冒险。

在符号学的视野里，我们这个世界被符号所支配，世界的秘密就隐藏于符号之中，知识则是一个巨大的符号编码系统。人类全部的知识那些深黯知识编码的人，就是这个世界的秘密的拥有者。而作为符号学家的埃柯本人，似乎是盘踞在由神秘符码构筑起来迷宫当中的一匹怪兽，他的低沉而又模糊的吼叫，令人既不安又好奇。穿过这些不安和好奇，我们方能发现埃柯小说的神奇。

但埃柯的小说并非符号世界的简单游戏，它在更深的层面上成为人类现实境遇的模糊镜像。《玫瑰的名字》乍一看如同福尔摩斯式的侦破故事，他将人类历史上的古老知识混杂在一起，融化在侦破故事中。通往知识世界的路途，一如通往神秘命案的路途。人类循着知识的蛛丝马迹，寻找真理。而真理隐藏在神秘知识的核心。那是一片危险的禁地，禁忌和死亡构成了真理的栅栏。

一场探索知识秘密地域的旅程，正如命案侦破过程一样，其间显示了人类对未知世界永无止境的好奇心和探索的勇气。而对知识真理的禁忌，则是人类文明的权力结构的起源。埃柯的小说及其符号学研究，揭示了人类理性的迷途，通过对知识理性的批判，来表达他对现实和人性的批判，并显示出更为深邃的洞见和更为强大的力量。他的其他小说，如《昨日之岛》、《傅科摆》等，同样如此。

在我看来，安伯托·埃柯是当今世界最智慧，最具创造性的伟大作家，他的成就远远超过了许多诺贝尔奖金的获得者。诺贝尔基金会声称恪守诺贝尔的奖励“在文学界创作出具有理想倾向的最佳作品的人”的遗嘱。通常看来，埃柯并不完全符合诺贝尔文学奖金的标准。但是，对新的知识系谱的发现，对知识真理的权力关系的

批判，同样也是人类的理想，甚至是更为高远的理想。那个一直由十几个瑞典老头组成的官僚机构，画地为牢地理解诺贝尔的遗嘱，这本身就是“知识一权力”禁忌的最好范本。

诺贝尔文学奖曾经因为他们的保守和狭隘，错过了许多伟大的诗人和作家，如果他们依旧固守陈旧的理想和保守的美学标准，他们将要错过安伯托·埃柯——我们这个时代最后的文学大师。

丿

BOBOS：天堂里的蝙蝠

——评《BOBOS：一个新的社会阶层的崛起》

……在他们的面前打开
一个通往黑暗的亲切世界

——波德莱尔《流浪的波希米亚人》

刚刚通过《品位》和《格调》学会了“小资”生活的白领人士，如今又有了新课本——大卫·布鲁克斯《天堂里的布波族》（Bobos in Paradise）。中国新兴的小布尔乔亚活着可真不容易。他们的时尚生活如同 Intel 公司的产品，隔一段时间就要升级一次，否则就将面临被淘汰的命运。这种被时尚牵着鼻子不停地奔走的姿态，看上去倒真像是终年疲于奔命的波希米亚族人。

“布波族”的鼻祖、19世纪的诗人波德莱尔用好奇的目光打量过波希米亚人，赞赏他们的流浪天性，并由此联想到诗人在世俗世界的境遇。“流浪感”和“颓废”气质，是“布波族”必不可少的精神属性。古代的中国诗人也爱好云游四方，但中国没有波希米亚族。在中国，相似的部族是客家人。不过，决不会有什么“布客族”。

对于“布波族”而言，流浪感并非其天性使然，它只是一种时尚而已。“布波族”甚至就是一个没有任何“天性”的族群，因为他们本身就是一个假定的部族，一个虚拟的群落，一个不存在的阶层。说他们“不存在”，并非说没有“布波族”这么一群人，而是说作为一种社会文化现象的“布波族”本身是不真实的，是被流行文化所刻意“虚构”出来的，是一种外部感染的文化。它随时可能消失，正如它的突如其来。

昔日彼此冲突的布尔乔亚精神与波希米亚精神，在“布波族”那里得到了看上去恰如其分的调和，这使得“布波族”显示出其特殊的蝙蝠品质：既是布尔乔亚，又是波希米亚。在波希米亚群体中要展示出布尔乔亚的优雅；在布尔乔亚族中则标榜波希米亚式的浪漫气质。

然而“布波族”很清楚，这种矫饰过的波希米亚精神是个好东西。通过融入大自然或对田园时代的生活的模仿，可以舒解激烈商业竞争的精神压力，是精神暂时地变得轻松些，这样有利于身心健康。另一方面，波希米亚精神还是“小资”和中产阶级重要的赎罪手段。对于金钱的无限制的占有欲，在无意识深处难免会带有负罪感。利用田园山野清新的空气，可以一洗灵魂深处的铜臭。

一旦透过色彩斑斓的波希米亚外衣，“布波族”的真实面目则昭然若揭。“布波族”，至少是中国的“布波族”，究其本质仍然是“小布尔乔亚”，一种用波希米亚精神所粉饰过的“小资”情调。他们是能够进行更充分的“文化”消费的高一级的“小资”，或者说是有文化的中产阶级。流浪感也是他们消费的对象之一。

如同“小资”一样，“布波族”在文化上的属性依然是一种消费性的文化。在高度工业化和信息化的新时代，要消费波希米亚情调并非一件轻而易举的事情。为了能够消费自由意志和生态文化，“布波族”必须拥有更多的金钱。而所谓“流浪”，无非是特殊形式

的、规格更高的郊游。这样才实现了“布波族”的物质享乐主义的价值观。据此，我们可以考量当下的中产阶级在文化上的消费能力。

“布波族”喜欢混迹于底层民众当中，与他们打成一片。同时对波希米亚式的生活进行精致化的改造，使之变成一种可以消费的，有品位和有情调的生活。用布尔乔亚的钱，去消费波希米亚的情调。这是布尔乔亚的胜利，是波希米亚的失败。波希米亚式的生活情调化了，真正的波希米亚一族反而没有了自己的生活。底层波希米亚式的生活被虚拟化了，成了一种消费品。在“布波族”耀眼的“情调”光环照耀下，真正的波希米亚的生活反而显得不真实。“布波族”的出现，再一次和更加强烈地显示出金钱的威力：只有布尔乔亚，才能真正享有波希米亚式的生活。

“布波族”是布尔乔亚阶层“三级跳”中的重要一跳。从矫情的“小资”到从容不迫的“布波族”，仿佛毛毛虫蜕变成飞蛾。布尔乔亚成熟了。再一跳就直通“天堂”。

至此，我们看到的是这样一幅奇异的景观：一群形象暧昧的成功人士，揣着布尔乔亚的钞票，搭乘波希米亚的大篷车，在通往“布波一天堂”的大路上一路狂奔。与真正的波希米亚不同的是，“布波族”的“流浪”之路通往的不是“黑暗的亲切世界”，而是明丽的享乐主义的“天堂”。

丿

疫病的历史回声
——评《人类抗疫全记录》

在密闭幽暗的身体王国里，疾病是一位神秘的而又居心叵测的不速之客，它操着陌生怪异的语言，给人类带来恐惧和死亡。带来疾病的病魔，是一位性格乖戾的艺术家，以其怪异的方式，在我们的身体的“纸张”上，书写着恶毒的篇章。这是一个充满了由否定句所构成的文本，每一段落的结尾，都有一个巨大的句号——“死亡”。各式各样的疫病，在历史上书写着风格各异的文本。而流行性的疾病（疫病）不仅是针对单个身体的，而是针对整个人群的排比的否定句。

长期以来，人类总是试图倾听疾病的言说，以寻找战胜它的良方。2003 年的 SARS 再一次激发了人们对于疫病的强烈关注。SARS 提醒人们，人类生命始终处于致病生物的包围圈之中。那些看不见的冷酷杀手，潜伏在不可知的某处，随时都会向人类发出致命的一击。

SARS 也激发了历史学学者的兴趣。SARS 危机刚刚过去，几位大学历史学教师合作编著了一本《人类抗疫全记录》。从历史上

看，人类与疫病的遭遇从来就没有中断过。这本书分两个部分，分别介绍了世界和中国数千来的疫病流行及人类与疫病抗争的历史。在这本书中，我们能够听到病魔在历史荒原上狂吼的巨大回响，这声音至今听来依然令人不寒而栗。

描述疫病的历史，也就是描述人类的生命存在的历史。本书的作者们有着试图打开疫病的历史卷册的雄心。书中以丰富的历史资料，展示了历史上疫病病魔一次又一次的疯狂的攻击，人类顽强的抵抗。在此过程中，文明与愚昧，科学与巫术，疯狂与理性，恐惧与无畏……这些相互冲突的因素纠结在一起，在一定程度上也见证了历史中人类精神文化的另一面目。

作者搜集了大量的精彩历史故事，不乏妙趣的民间传说，这些给本书带来了可读性，使之看上去像是一本“史话”类的读物。或者说，它就是一部通俗的疫病史话，一部人类与疫病的相遇的生动记录。

毫无疑问，对于本书的作者的史料学能力，我深信不疑，因为作者基本上都是我的同事和朋友。但对他们在本书中表现出来的历史阐释能力，我却很难充分信任。停留在事件罗列水平上的未经阐释的历史，并不构成真正的历史，或者说，它只是一大筐奇闻逸事，一堆有趣的历史原料而已。事件存在在那里，它以其固有的缄默等待着阐释性的话语的到来，它的意义才向着历史叙事敞开。疾病的“历史”同样也不是一连串病案，它需要在一种“历史叙事”架构内方能成为精神性的事件，疾病与生命的内在关联方得以揭示。然而，本书正如其名字所表明的那样，它只是一个历史“记录”的会纂，是一堆相关的历史文献的汇编和串联。“记录性叙事”缺乏阐释功能，而“阐释性叙事”模式的匮乏，这正是当代中国历史学科的致命局限。

同样值得关注的是，在仓促中出版的这本书，本身也感染了出

版业的“流行病”。本书按照所谓“读图时代”出版物的模式来设计，书中插有大量精彩的历史图片，可谓图文并茂。但这些图缺乏必要的图片阐释，无法与文字文本之间建立关联。这些“未读的图”与文本语境相脱离，成为一块块孤立无援的“图像补丁”。图文分离，图片成为文字的附庸，或者相反，甚至图文之间毫无联系——这就是当下国内图文书的流行症状。这也可以称之为印刷文化“精神分裂症”。

“记忆文学”再美丽也还是谎言

——评几本所谓“记忆文学”作品

少年时代读卢梭的《忏悔录》，很是被其“真诚”表象所迷惑。如今想来，卢梭那种假惺惺的忏悔，实在是矫情得很。他与其说是在忏悔，不如说是在自我夸耀。毫无疑问，卢梭开启了自传写作之自炫自恋的恶劣风气。

卢梭的传记尚且如此，那些号称“还原真面目”的种种名人传记，更是变着法子给传主脸上涂脂抹粉。有的涂得巧妙，就成了高级文学化妆师——传记作家；有的涂得拙劣，就成了地摊文学写手，靠贩卖道听途说的奇闻逸事招徕好奇的读者。而自传或回忆录则无非是一种自我粉饰，名人自传更是公开的谎言。以前看鲁迅的“自传”，只有寥寥几段文字，像一份履历表，心里就很是奇怪，难道老头子不会写自传？现在总算明白了，这种简略的像备忘录似的“自传”，是试图将记忆中的自我修饰的成份降到最低点，因而反倒有更高的可信度。

记忆是最靠不住的，名人的记忆尤其靠不住。俗话说，贵人多忘事，并非没有道理。名人阅世甚多，如果不去有意无意地忘掉那

些不愉快的记忆，他的日子简直就没法过。况且，在书写过程中，写作者还有各种各样的现实利益的考量，这也将扭曲记忆的真貌。只有意识到记忆的有限性和不可靠性，才有可能真正写好回忆录。对记忆的限制，方给真实性留下空间，这是对记忆的必要的尊重。如果一个人声称自己说出了全部的真实，那他要么是自负到了昏聩的程度，要么就是成心说谎。

近年来，传记文学热浪滚滚。从美国总统的自传，到国内名人的自传，甚至连名人家属也纷纷充当起传记作家来。而且，这种回忆性的写作还有了一个更花哨、更具欺骗性的名称，叫做“记忆文学”。记忆，而且文学，这个煞费苦心的文字游戏究竟要耍些什么花样呢？

众所周知，文学需要虚构，需要修饰。所谓“记忆文学”，显然是事先为其可能矫饰的记忆做好了充分的舆论准备。记忆以文学的名义散布谎言，这只能是一种更加冠冕堂皇因而也更加无耻的谎言。虽然这些作者们都信誓旦旦地保证自己的写作的可靠性，但读者有权而且有必要持质疑态度。更为重要的是，记忆本身的铁的规律将有权判定这些“记忆文学”的性质可疑。

一般而言，少年时代读点名人传记或名人回忆录之类的书，多少还是有点益处的事。少年人自己的人格尚未发育成熟，需要通过观看别人的成长经历来完成自我的人格建构。在这样一种功能实现之后，这一类书基本上就是一堆印刷垃圾。如果一个人长期有对名人传记的狂热爱好，这只能证明此人的个人人格和精神的发育不良。一个民族的阅读状况也同样如此。如果这只是出版商所设计的有利于图书推销的方案，尚可以理解，但读者倘若信以为真，势必培养出一个整个族群对谎言的习以为常的恶习。面对这一怪异的泛滥成灾的“记忆文学”风潮，文学批评有义务戳穿它的假面。

“旁观者”清

——评钟鸣的《旁观者》

在当代中国文学界，钟鸣是一个谜。他长期蛰居于西南古都成都（那里是诗人杜甫晚年隐居过的地方），属于“朦胧诗”之后的“新生代”诗歌运动的先驱者之一。虽然他与著名作家、文化批评家朱大可并称为文坛上的“东邪西毒”，但却跟当下的中国文坛没有多少瓜葛。一个彻头彻尾的“旁观者”。这个谜一般的人物在20世纪90年代中期曾经出版了一部名叫《畜界·人界》的随笔集，其神奇的想象力和天马行空般的文风，令整个文坛黯然失色。但钟鸣的出现并未在当下的中国文坛激起半点涟漪。文学界的“大师”们依然在为中学生的作文课炮制范文。批评家对钟鸣也多是装作视而不见。也许是因为钟鸣的存在，对他们的批评能力和批评方式的一个嘲讽。钟鸣就像是一匹神秘的美学狐狸，在文学的丛林里孤独地出没，来来去去悄无声息。

1998年，钟鸣又出版了他的《旁观者》。这是一部三大卷、150余万字的巨著。“旁观者”一词显然是来自18世纪英国作家艾狄生，但从风格上看，钟鸣的著作更增添了一种现代主义的气息，因

而更接近乔依斯(J. Joyce)。一个现代中国人的精神漫游，一个现代中国的奥德赛。这里是文学王国中的“都柏林”：混乱、荒诞、激情、喧嚣不息的声音……（甚至，连其中诸多的印刷错误和作者的笔误这一点也都像《尤利西斯》）。

《旁观者》既可以说是一部作者个人的“成长小说”，又可以说是一份关于当代中国诗歌（以及文学）的发展的档案。故事的主角是作者本人和古今中外各种各样的文学人物，其中写到了从20世纪60年代到90年代我们的文学和精神生活中一系列重大事件：“文革”、70年代的知识青年、“朦胧诗”时代的精神生活、“文革后”的大学生、最初的“新生代”诗歌运动、90年代的诗坛风云……钟鸣以一种旁观者的清醒的立场，对我们这个时代的文学和精神生活作出了精细的描述，并提出了尖锐的批判。

钟鸣在该书的“楔子”《驿车》（这是该书中最华彩的段落）中，罗列了一份“旁观者”系谱：奥德修斯、艾狄生、兰姆、约翰生、奥涅金、乞乞科夫、涅克拉索夫、波德莱尔、比亚兹莱、乔依斯、曼德尔施塔姆……一般公众对“旁观者”持有偏见是很自然的，人们往往认为，“旁观”即是置身局外，麻木不仁。“旁观”有时甚至就是“不道德”的同义词。而钟鸣恢复了“旁观者”的真面目，并赋予他以全新的意义。“旁观”意味着一种距离，与喧嚣纷乱的时代之间的距离。这是一个必要的距离。它使“旁观者”拥有一架理性的测距仪，从而为观察世界提供了某种尺度。

“若非旁观者,便很难注意人在须臾间热情的职责”。

在钟鸣那里，“旁观”与“职责”相关，它甚至就是写作者的职责。如果缺乏“旁观”的精神，那么，写作者就容易卷入现世的事务之中，陷于盲目和迷狂，进而丧失其理性的清晰性。“旁观”吁求的是一种理性精神，是一种观察者兼批评者的姿态。

如果说理性批判之精神是一种“英国精神”的话，那么，“旁

观者”还有另一面，那就是“俄国精神”——对内心声音的倾听。（当然，俄国的批判型知识分子，如普希金笔下的奥涅金，从根本上说也是“旁观者”的近亲，他们在19世纪的俄罗斯只是“多余人”。）幻想的‘三套车’奔驰在20世纪中后期的中国大地上，正如果戈里笔下的“三套车”奔驰在19世纪俄罗斯大地上。但钟鸣《旁观者》读上去更像曼德尔施塔姆的《时代的喧嚣》。曼德尔施塔姆显然是钟鸣最崇敬的诗人之一，《旁观者》的第三卷的大部分就是由翻译的曼德尔施塔姆的诗集《向希波吕托斯致敬》和钟鸣献给曼德尔施坦姆的诗作。不过，曼德尔施坦姆并不是一个纯粹的“旁观者”，他是20世纪俄国的一位流亡者。这种差异也许是钟鸣个人精神的矛盾之处。

但是，如果我们悉心观察，就会发现在钟鸣身上还有一种“流亡者”式的孤独。他在自己的国家就好像置身于异国他乡，他说着陌生人的语言，没有人来成为他的听众或交谈者。他的写作成了一种孤独的自言自语，他只好自己成为自己的注释者和批评者。在《旁观者》中，注释成为文本的一个重要组成部分。他为自己作注，对自己的作品暗喻、双关等修辞以及其它种种意义的玄关作出解释。他就好像一个捉迷藏的孩子，因为藏得太妙、太隐蔽，以致别人无法找到他，所以，他只好自己显形暴露。

在文体上，钟鸣的独特性表现得更为突出。他的语言狡黠，玄奥，飘忽不定，而且歧义丛生。在这样一个猛恶的语言丛林中，作者则像是自己笔下的那个虚无的、却又是无所不在的“鼠王”。这个“鼠王”总是能够通过他自己的语言的号召力，将那些被囚禁在本文中的“话语之鼠”解放出来。乌合的“话语之鼠”，用语言的“尖嘴穿地而行，让人感到原来的立场空虚”（《鼠王》，见钟鸣《畜界·人界》，东方出版社，1994年）。从这个意义上看，钟鸣的写作包含着对人类现实生存状况和精神生活的深刻批判。本雅明说

过，他的最高理想就是用“引文”构成一本书。钟鸣差不多实现了本雅明的这一写作理想。《旁观者》是各种文体（诗、故事、历史掌故、论说、引文、注释，以及相关的图片）的混合物。那些支离破碎的引文片断纠集在一起，汇合成一股强大的力量。这种写作打破的话语空间的密闭性，使写作向着更为广阔的意义空间敞开。它既解放了话语的意义，同时也是对主体的精神上的解放。这种开放的写作，是对种种精神禁锢的挑战，是文学的自由精神的体现，是对自由境界的语言冲刺。

丿

虚构是纯粹的真实

——评欧阳江河的《站在虚构这边》

有人站在左边，有人站在右边，有人一只脚踏在左边，另一只脚踏在右边，也就是站在中间。很少有人站在“虚构”一边。

站在“虚构”一边——一个想入非非的怪念头。站在“虚构”一边意味着什么？意味着他将无处立足，意味着置自身于无地自容。虚构空无之地的令人晕眩的不确定性，可以看做是一种精神上的冒险。对此，明哲之士将报以一笑。

但欧阳江河依然声称要站在“虚构”一边。他的表达很精确——“站在虚构这边”。这也就意味着“虚构”并非一种假设，而是已然存在的状态。他并非选择性地进到“虚构”那边去，而是已然先在地处于“虚构”的这边了。他就栖身于“虚构”之中。

作为诗人，欧阳江河于“虚构”中栖身，这并不难理解。问题在于，欧阳江河是所谓“知识分子写作”的倡导者之一，而且还是该概念的重要阐释者。一般说来，知识分子是很难相信一种“虚构”的立场的。本书所收录的《1989年后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》一文，可以看做是所谓“知识分子

写作”的宣言书。在这份群体宣言书中，他谈到了“中性”这一概念。这是一个自相矛盾的概念。如果要求知识分子接受一种“虚构”的中性立场，至少需要以下两个前提： 1.知识分子赖以依存的“知识”是一种中性的、纯粹的知识。2.知识分子以此纯粹知识作为其本质，而不是指那个具体的社会阶层和利益集团。但从目前中国“知识分子”的现实状况来看，这样一个纯粹的知识分子群体是不存在的。而且众所周知，中国的知识分子惟恐自己的立场不够鲜明，表态、站队几乎是他们每日的早操。当然，这也是他们从自身经历和现实利害中得出的经验教训。由此可见，欧阳江河等人所夸耀的“知识分子写作”本身，也是一种“虚构”。

尽管如此，欧阳江河似乎被一种乖僻的念头所蛊惑，他固执地扮演着这一虚构的角色。这也可以理解为作者幻想借助于纯粹的知识来超越知识分子的现实境遇和身份局限。在虚拟的状态下，尝试纯粹知识和零度立场的可能性。

欧阳江河显然有一种追求“纯粹性”的癖好。那么，对于一位与文字打交道的人来说，这种“纯粹性”首先是关于词的纯粹性。在他看来词的纯粹性乃是事物本质的纯粹性和知识纯粹性的保证。

欧阳江河在解读北岛的诗的时候，谈到诗的三种解读方法（比茴香豆的“茴”字的写法少一种）：政治读法、系谱读法、修辞读法。从表面上看，这是平等的三种读法，但欧阳江河的真实动机在于从三种读法中凸现最后一种读法的优越性。修辞读法实际上是将词视作文本的灵魂和发动机，文本本身及其意义的发生，并非来自写作者的内部或外部，而是由词本身所创造。他批评当代诗忽略了词自身的功能，而直接和外在地将意义和价值强加于词，使词自动升华为“圣词”（The Word）（参阅《当代诗的升华及限度》）。但吊诡的是，在他本人的诗学中，词却常常呈现出创世纪的“太初有词”的面貌。尽管他也一再强调词的意义在于对词的使用，在于

现实生活中的话语实践，但他的使用依然是抽象的和虚拟的，这一点可以从他本人的诗歌写作中看出。在欧阳江河看来，纯粹的词是一种自我繁衍的生命体，文本世界及其意义是由词所创造的。词在欧阳江河的诗学世界里具有神的品质。

他对翟永明的《土拨鼠》一诗的解释也是独特的。他排除了通常最可能出现的关于文化隐喻和性别隐喻的分析，而将诗归结为“词的现身”。是词在寻找意义和作者，而不是作者或阐释者赋予词以意义。但这种解读被人私下里讥笑为“过度阐释”。

在欧阳江河看来，词有如此独特的生命，甚至超越了作为符号的意义和功能，拥有灵魂和内在的声音。他写道：“我认为，在词语世界里，人只能听到他早已听过的声音。那个声音是不加限定语的，但却具有相当迷人的陌生性质，仿佛你在听到它时也显得像是没有在听。”（《倾听保尔·霍夫曼》）纯粹的词的声音保证了词的纯粹性。在欧阳江河看来，这才是词的真正本质。

欧阳江河甚至从保尔·霍夫曼的德语朗诵中，听到了荷尔德林诗歌中的“那个声音”。可是，德语是欧阳江河所不懂的语言。问题正在这里。不懂的是语词的意义，是语词的外加的“限定语”。排除了这些外在的干扰，欧阳江河相信他听到了词的灵魂在说话。我相信这一点。我在一次听一位瑞典诗人朗诵时，也听到了这种“声音”。

由词出发，欧阳江河将这种纯粹性扩展到整个艺术领域。比如，曾来德的书法就被他称之为“元书写”。近年来，欧阳江河由诗歌而向音乐的关注，看来也是顺理成章的。在所有艺术中，音乐显然最能满足对于纯粹形式的想象。

由此，我们就可以理解欧阳江河为什么会对格伦·古尔德和米凯兰杰利这一类钢琴家感兴趣。巴赫本来就是一个追求纯粹音乐的作曲家，而古尔德和米凯兰杰利的演奏，将巴赫的这一特征发挥到

了极至。欧阳江河在《格伦·古尔德：最低限度的巴赫》一文中，特别提到古尔德在演奏巴赫常常用棉花塞住耳朵。如果这件事情可信的话，我相信古尔德听到的就不是自己弹奏的钢琴的声音，而是纯粹音乐的内在声音。欧阳江河称此为"元音乐"。

在曲高和寡的古尔德的音乐里，欧阳江河找到了他感兴趣的东西和精神上的满足。正如关注词的纯粹性一样，欧阳江河关注的是纯粹的音乐性，"元音乐"才是欧阳江河的真正兴趣所在。以下两段话，可以作为印证：

"古尔德的巴赫的魅力来自他的局限性——既无外观，也无世俗的或宗教的内核，只有元音乐。"

"正是这样一种消极弹奏法，给了古尔德比别的巴赫演奏者多得多的诠释自由，使他得以将注意力专注于音乐本身，而不必理会他自己的人生观，也不必理会诸如巴赫音乐中的宗教内涵、时代精神、自传成分等一大堆文献性因素的干扰。"（《格伦·古尔德：最低限度的巴赫》）

欧阳江河将这种虚构的纯粹性看做世界的最高真实，并企图借此来超越现实身份和立场的局限性。这在理论上是雄辩的。但实际上我们却常常陷于立场选择的困境之中。对此，我亦无从判断。

向日葵地里的现代传奇

——序西飏的长篇小说《向日葵》

因为拍电影的外景需要，一位名叫郑鹰的城里人事先去了北方某地乡下种了一大片向日葵，在那里等待摄制组。这是西飏的长篇小说《向日葵》的主要情节。在宽阔的旷野上生长着大片大片的向日葵，这一场面如果出现在电影里，无疑是极其壮观的。它往往可以用来表现有关大自然的主题和作为乡村浪漫生活的抒情性场景。曾经有过一部意大利电影就叫做《向日葵》，就是以向日葵为背景，表现一对男女的悲欢离合的爱情故事。在阳光下，大片的向日葵黄金般光芒闪烁，将爱情主题推向辉煌的巅峰。

西飏笔下的郑鹰之所以愿意承担种植向日葵这一事务，确实也是出于所谓“回归自然”之类的考虑。厌倦了都市枯燥无聊的生活，转而去乡下，晒晒太阳、种种地，岂不是很惬意！况且种的还是向日葵这种很有些小布尔乔亚情调的作物。

“向日葵”、这一作物有某种特殊的功能。它几乎没有多少实用价值，虽然它与乡间生活有关，但更多的只是作为一种象征物，这样才容易为都市“小资”提供怀旧的契机。比如，都市“小资”就

偏爱用风干的向日葵或凡高的油画《向日葵》来做居室和酒吧的装饰。而在西飏这篇小说中，它甚至只是一个幻象，虚幻的表演文化（拍电影）的赘生物。所谓“回归自然”，也无非是文化表演的一部分。

西飏毕竟是学戏剧出身，“戏剧性”是他的小说的重要特征。他是一位讲故事的高手和设置戏剧性的高手。他的小说中往往会安排两个或两组对应的角色，故事即由这两类角色的对手戏来展开。如《青衣花旦》、《床前明月光》等等。这部《向日葵》也是如此。小说设置了两个主人公：都市单身贵族郑鹰和乡巴佬王人造。两人之间有一种近乎“一主一仆”的关系。这一关系模式应该说是很经典的喜剧传奇故事的模式。如唐吉诃德与桑丘·潘沙，雅克和他的主人，帅克和他的主人，鲁宾逊和“礼拜五”，以及吉卜林《丛林之书》中的主与仆，等等。

这是一个中国版本的鲁宾逊的故事和吉卜林的丛林故事。小说通过这两个人的戏剧性的关系，表现了两种不同文明状态下的人的相互冲突、沟通和交融的过程。郑鹰——一位现代隐士，来到乡间。对于王人造而言，他又是一位现代文明闯入者。本来，王人造是主（地主），郑鹰是客（租地者），然而，在都市的文明幻想所营造起来的背景下，郑鹰反客为主。他实际上成了王人造的主人。

土地虽然依旧能够种植，但其作物的实用性正在逐步的流失，土地由农业性的形态蜕变为文化商业的附庸。它的功能是非生产性的。大面积的向日葵虽然具有艺术化的观赏性，但也仅限于此。作为电影背景的向日葵，随着电影拍摄的结束，其使命也就归于终结。它将迅速转化为了无一用的废物，亟待人们从大地上彻底拔除。现代农业文明没有了根底，文明的价值迅速从土地的母体上被抽空。从这里我们可以看到现代文明的某种本质特征：一定程度上的“殖民”特征。现代文明借助于金钱的力量，强制性地向遥远边

陲的农业文明地区的文化渗透，或者可以说就是一种“文化殖民”过程。而这一过程正是当下中国的文化现实。

更为意味深长的是，西飏有意让主人公陷入了另一种枯燥和无聊之中。电影摄影组的到来遥遥无期。在漫长的等待过程中，主人公不得不与一位弱智的乡下人生活在一起。“弱智”在一定程度上成了现代文化“矫情”一面的余数，二者共同构成了现代人的生存境遇。这一处理，包含了作者对当下文化的微弱的讽刺。

我们知道，导演张艺谋在拍摄电影《红高粱》的时候，曾经就临时种植过大面积的高粱。这一举动跟西飏笔下的郑鹰的故事同出一辙。根据莫言小说改编的《红高粱》，因张扬传统文化中的原始生命力而赢得了文化界的热烈掌声。而西飏的《向日葵》看上去似乎是对电影《红高粱》的反讽性的回应。当张艺谋夸张地肯定土地与作物之间的密切关系的时候，西飏却悄悄切断了二者之间的纽带。当电影《红高粱》把土地上的人群的原始生命冲动看做是文化之根的时候，小说《向日葵》则将主人公的生命状态置于浸透尽头的无聊和无趣当中。无意义的工作和漫长的期待，不仅消耗了土地的价值，也消耗了土地上的人的生命。西飏式的对“现代性”文明的冷峻批判与莫言式的浪漫主义的怀旧情怀，在这里分道扬镳。这正是西飏小说意味深长之处。在某种程度上说，也是新生代作家对其文学兄长（如“寻根文学”时期的莫言）的恶作剧式的批判和超越。

不过，小说最精彩之处是关于傻瓜乡下人王人造的故事。傻瓜是“主仆故事”模式中必不可少的角色。要么主人是傻瓜，要么仆人是傻瓜。王人造的种种令人开怀的言行，妙趣横生。他令人联想起辛格笔下的傻瓜吉姆佩尔。傻瓜是世俗生活中难以被改造的人性的原初部分，他以自己的简单和笨重，帮助日常生活脱离单调和刻板，给小说带来无可或缺的乐趣。王人造不仅丰富了主人公郑鹰的

形象，也丰富了读者的阅读感受。

小说《向日葵》的反讽风格，同时也体现在叙述文体上。单线条故事线索和结构，使得小说看上去如同一幅简约风格的现代主义线描画。平静的、高度克制的、几乎不带情感色彩的叙事语调，与“向日葵”这一事物通常显示出来的辉煌品格和抒情性，形成了反差。或者可以说，他是意义用这种素描式的笔法去处理一个色彩艳丽的主题。而正是这种不协调性，加强了西飏小说的反讽意味。这也是西飏小说的一贯风格。西飏本人把那种夸张的叙事看做是一种“矫情”的东西，他在一次访谈中说到：“我现在特别不喜欢那种矫情的东西，故弄玄虚，好像是为了让人觉得作者的高深，实际上是在脸上涂脂抹粉，招摇撞骗。”在他看来，简约、平静的叙事风格,来得更真实,更有力。这一点,在他的《青衣花旦》、《河豚》等作品早有显示，而《向日葵》则使之达到了一种更加纯熟和通达的状态。

丿

致命的呼吸

——读《胡宽诗集》

在胡宽的生命中，只有诗。但胡宽与诗坛无关。

在他去世之前，除了少数几位亲友之外，很少有人知道胡宽这个人，更少有人知道诗人胡宽，而懂得诗人胡宽的意义的人则寥寥无几。尽管这几年诗人们出版个人诗集的机会越来越多，但这样的机会却从来没有降临到过胡宽的头上。据我所知，他在生前甚至从未发表过任何诗作。（由此，我们也可以看出胡宽写作的纯粹性。）当我面对这本诗集的时候，我感到自己正在面对一个文学奇迹。如果没有西安的“胡宽遗作编委会”编辑出版了这本《胡宽诗集》的话，那我们恐怕就永远失去了这份珍贵的艺术遗产。

胡宽死于 1995年，死于严重的慢性支气管哮喘发作，时年 43岁。而关于他的生平更详尽的情况，我们则所知甚少。不过，这并不重要，重要的是诗的精神并未随诗人的故世而消失。这应该是一件值得庆幸的事情。一个真正的诗人总是用他的诗行来呼吸，诗就是诗人的最好的传记资料。因此，只须通过诗歌的声音我们就有可能分辨出诗人的面貌。对于诗人胡宽来说，尤其是这样。

胡宽从 1979 年开始诗歌写作。对于中国当代诗歌来说，那个时期意味着什么——整个诗歌的天空，“今天派”的光芒普照，几乎任何一位诗歌习作者都还在“朦胧”的格子上蹒跚学步。而胡宽几乎没有学艺阶段，他从一开始就显示出其非凡的独创性，并且，他几乎从一开始就是一个成熟的诗人。而他的同时代的诗人以及更晚一些的“新生代”诗人，则花了相当长的时间才勉强达到了同等的成熟程度。胡宽的诗预示了诗歌写作新的样式的诞生。一些评论者在胡宽笔下发现了某种“后现代主义”特征。如果我们仅仅将所谓“后现代主义”视作某种艺术特征的综合体的话，那确实可以将从胡宽的诗中找到若干“后现代”艺术因素。但并不能因此就认为胡宽是一个“后现代”诗人。在胡宽开始写作的年代，这些个“主义”尚未从异域批发过来。从写作上看，直到 80 年代中期以后，“新生代”诗人才勉勉强强开始烘烤他们的半生不熟的“后现代”诗歌 Pizza。

胡宽的写作经验直接来自他个人的生存处境和对本土的现实生活的感受。胡宽的第一首诗写于 1979 的冬季。

> 欲望的树，朝向慵倦的天空，
> 摇动着枯萎的手：
> “够了，够了，这厌烦的日子，
> 永无休止的单调，
> 我已经不愿再默默地忍受。……
>
> ——《冬日》

岂止是单调。对于一个哮喘症患者来说，冬日简直就是一场灾难。而在这样一个不祥的季节里，诗人开始了自己的呼吸。

我对胡宽的疾病感兴趣。他的肺，他的支气管，他的呼吸。一

种“卡夫卡式”的疾病，克尔凯戈尔所说的“致命的疾病”。自由的空气从痉挛的呼吸道中艰难地出入，给人带来了窘迫和窒息。

有一只臭手
正慢慢地捏住了我的咽喉
我的咽喉
咽喉

——《034 阴谋破产》

这是对我们这个时代的诗歌处境的一种暗示？抑或是对胡宽的诗歌风格的一个预告？这个患病的诗歌之蚌注定要终生经受痛苦的折磨，既是肉体之痛，也是灵魂之痛。他却又在死后为我们留下了闪光的艺术——这似乎就是关于我们这个时代的艺术家生活的一个隐喻。是的，是隐喻，不是神话。诗人之死很容易被活着的人改造为神话。活着的人需要神话。神话可以使他们暂时摆脱一下沉闷平庸的日常生活的压力，在精神“升华”的幻觉之中愉悦身心，直到下一个刺激性的事件的来临。但我坚信任何神话都与胡宽无关。

我要去
真理的厕所
参观发泄
(这还不够神圣吗？)
或者是寻找
牢固的归宿。
每一只青蛙
都会做出这样的选择。

——《不是题目的题目的题目》

事实上，我们正处在一个不断制造文化和社会生活“神话”的时代。20世纪的文明史，几乎就是一部各种“神话”替换的历史。而每一次替换，都给人类的生存带来了巨大的灾难。“神话”的产生暴露了人类精神的原始和蒙昧的一面，同时也暴露了人性的孱弱和虚伪。当同时代的诗人还沉浸在“神话式”写作（抒情神话和文化神话）的幻觉中的时候，胡宽诗歌的讽刺的锋芒却早已指向了人类的精神神话的心脏。胡宽的语言就像一把犀利的手术刀，剥开了事物的种种伪饰，种种“神圣的”假面，直达人性之深处的“病灶”。在那里，他剥离出人类精神的巨大毒瘤。胡宽从根本上来说是一个“渎神者”。

《土拨鼠》是胡宽早期的代表作之一。它讽喻性地表达了诗人对我们这个时代的独特理解以及对人性的深刻洞察。在这首诗中，诗人以一种光芒四射的语言描述了这种神奇的啮齿动物。土拨鼠有其高度发达的文明和生存哲学，“土拨鼠正跻身于先进种族之列。”然而，从土拨鼠千奇百怪的习性中，我们却看到了人类自己的影子：我们的尖嘴、我们的利爪、我们的文明的伪善和无聊，以及我们的全部兽性。

诗人对于文明世界和人性的洞察是超乎寻常的，他似乎具有一种先知般的特殊的敏感，就像他自己笔下的土拨鼠一样，过早地嗅出了我们这个“卡夫卡式”的世界里潜在的荒诞和危险。站立在文明的废墟之上的孤独的先觉者的目光，穿透了事物平凡的或花哨的表面，直达其隐藏在背面的荒诞。在这一点上，只有更晚一些时候的小说家王小波与他十分相像。然而，同样也只有在他离开了这个世界之后，我们才真正发现他的意义。我们听到的是他喑哑的声音的空洞回响。难道我们就不能使自己的听觉变得更敏感一些吗？

正如其写作活动的独立性一样，胡宽对诗歌本身的理解也是独特的。胡宽这样表达了他的写作理想：

超越

最风行的梦——意识流

超越

酩酊大醉的思索

超越

浑浑噩噩的形势传声筒

超越

盘踞在肺叶里的凶恶的支气管哮喘

——《银河界大追捕》

胡宽确实实现了自己的这一理想，他通过诗歌超越了时代，也超越了自身的命运。他的想象方式和语言不仅完全摆脱了当时诗歌的成规，甚至摆脱了以往任何一个时期的成规，形成了一种独特的个人风格，同时也显示了一个自由艺术家的独立的人格精神。“一堵墙，一堵质朴的城墙／也会无缘无故地卖弄辞藻”（《广告与诚实》），但胡宽的诗没有丝毫矫揉造作之处，它与当下大众文化的“休闲品格”格格不入，也与知识分子文化貌似优雅的“高蹈品格”无关，更重要的是，它也不像那些自以为是的“民间写作者”，以“民间身份”为标榜而骨子里却觊觎着权势。

对于胡宽个人而言，现实世界是一种绝对封闭的、孤独的生存空间。然而，胡宽却在这样一个空间里展开了其几乎是没有任何限制的幻想。也许惟有幻想才能超越现实生存的限制性。因此胡宽的诗的最大特征就是其独特的幻想性，而且不是一般的想象，而是一种将人的精神活动和想象力推向极限的、近乎疯狂的妄想。从表面上看，胡宽的诗具有某种“超现实”的妄想风格，然而，似乎惟有这种“超现实”的幻梦，才能真正表现出我们这个世界的荒诞和混乱。这是一种“患病”的写作，但它却包含了对“患病”的时代的

疗救的可能。这一点正是胡宽写作的吊诡之处，它从某种程度上也是对我们这个时代的写作艺术的内在矛盾的深刻揭示。这就是我们这个时代的“写作辩证法”。胡宽的诗充分体现了这一自相矛盾的“写作辩证法”。他的诗看上去显得十分的混乱，简直可以说就是“乱写”。正是通过这种“乱写”，他的诗才得以有效地介入到现实生活的深层，使各种各样的话语的混杂并陈，反映了我们这个时代的精神生活和话语现象的混乱状况。另一方面，他通过“乱写”，破坏了制度化的话语秩序。这一点正是艺术民主精神的精髓。正如布罗茨基所说那样：“诗歌是最民主的艺术，它永远从乱写开始。”习惯于阅读古典抒情诗的读者很可能对胡宽的诗中大量出现的荒诞的情节会感到不适应。比如，《护身符》一诗看上去就像是一出贝克特式的荒诞风格的“情节剧”。

蝇拍：起来吧

魑魅翁：战鼓咚咚响

蝇拍：鸡叫了

魑魅翁：这儿的环境真差极了

蝇拍：洗脸水别碰翻了

魑魅翁：告诉你，我浑身酸疼，困乏无力再说有哪个混账会考虑我的待遇问题，我的这间墓室倒也不错，没有别的东西来捣乱，恶意中伤之类的事也还没有发生。

——《护身符》

这是最典型的胡宽文体，是胡宽诗歌艺术的独创性之一。这似乎与抒情在荒诞的现实中的处境是一致的：现实总是与诗的抒情格格不入，荒诞的情节总是在不断地阻断着诗在抒情上的流畅性。这给胡宽的诗带来了一种特殊的节奏。强烈的内在的紧张，密集的意

念、强烈的情绪、激烈的语气和迅捷跳跃的语速，简直让人感到喘不过气来，正像他的呼吸一样。这些文体上的特征正是我们识别诗人个性特征的一个十分重要的指标。而其尖刻的言辞和锋芒毕露的讽刺，使得他看上去又与马雅柯夫斯基有几分相像。但那位苏维埃时代的伟大诗人是革命的“男高音”，他有着革命所需要的巨大的“肺活量”和高亢的嗓门，因此，极容易在革命群众中产生共鸣。胡宽的诗歌声音并不高亢，却极其尖锐，一种刺耳的金属音，就像是“重金属”摇滚音乐。它只能给听者带来一种听觉上的不适。

他的绝笔之作《受虐者》是对其整个写作生涯的一个总结。诗借一个襁褓中的婴儿的经验表达了诗人与现实之间的紧张关系。它就像是一部关于当代的个人精神的“史诗”。在这首诗中，胡宽的写作艺术达到了巅峰状态。读到这首诗就好像是走进了一处苍莽的言辞灌木丛，那里歧义丛生，令人迷惑不已。闪烁不明的譬喻和突如其来的反讽让人猝不及防。它们就像一根根坚硬的棘刺，不断地刺痛我们，使我们感到从肉体上到灵魂深处的不适和疼痛。但是，我以为要充分理解这首诗的深刻含义和完美的艺术性，尚为时过早。

胡宽创造了我们这个时代伟大的“噪音艺术”。在我们这个时代的“文化大合唱”中，它是制度化的文明亟待消除的“噪声污染”。这个“噪音”持续地刺激着我们的听觉，不让我们休息，不让我们有片刻的舒适。从这些诗行中，我们可以感受到诗人内心震荡。这震荡也波及我们这些生者的内心。他的诗看上去就像是一场搏斗，一场精神的搏斗。在精神与语言之间、自我与现实之间的短兵相接的搏斗中，这些诗淋漓尽致地展示了现实生存的荒诞和残酷，同时，也展示了诗人个人强大的意志力。他的诗是一种来自灵魂的呼吸道的阵阵令人颤栗的痉挛，而同时又在这颤栗中建立起了对我们自身本性的密切关注，并唤醒了我们内心的渴望：对灵魂摆

脱肉体的约束，想象力摆脱现实的禁锢的渴望，以及对更加自由的呼吸的渴望。

时间纺织机

——评丁丽英的小说《时钟里的女人》

我体内辽阔的阴郁
有一架纺织机在工作

——《时钟里的女人》

有一个古老的传说，将时间女神比作神奇的织女。她每天用时间的金线，编织日子。事实上在时间织物的每一片段，都可以看出整个日子的经纬。生命对于时间的经验也是如此。如果我们还能感受，经历一天也就够了。感受一天，也就是感受一生。时间流动，穿过我们身体的漏斗，从黑暗到光明，复又回归黑暗——我们整个生命的流程不正是这样的吗！

女人天生就有编织的本领，天生就是编织艺术家。时间里的女人，日子像蜘蛛在忙碌。丁丽英在她的长篇小说《时钟里的女人》中，也扮演了这样一个织女的角色。这对于一位女性作家来说，是自然而然的事情。只不过将日常的编织转向了写作，毛线材料转换为语词：“增殖的相反／日常生活进入”（《计划》）。

小说的主人公是一个三十三岁的女性。一个女人三十三年的日常生活显然是够烦琐够复杂的了。“三十三”是一个神秘的数字，预示着主人公莫测的命运。丁丽英为故事安排了一个极其精巧的结构，将三十多年的经历浓缩在一天的时间内展开。每一小节都有精确的时间读数作为标题，就像一架时钟的表面。除去“引子”和“尾声”，小说分做十二章，恰好与中国传统记时的十二时辰相吻合。故事从女主人公的婚变开始。有此种经历的女人可谓脱胎换骨。突然的不幸将她的肉身打碎，当她面对自己的命运的时候，整个生命仿佛必须重新整合。另一方面，生命在时间里，被一格一格地分割成无数的碎片，每一格都有无限丰富的内容。记忆在此确实如同一架“时间纺织机”，过去的经验与现实的感受、幻想与记忆，都交织在一起。线索繁多而不杂乱，明晰却又不乏丰富。每一个瞬间都是主人公经验的切片，每一片段的细节都表现得极其细腻，就像是一幅精雕细镂的工笔画。这些灿烂的片段由时间的线索串联在一起，拼接成一块诗意的织物。这样看来，《时间中的女人》又像是一盘电影胶片，每一格都是一个画面，记录着人物的生存活动的每一个瞬间，它在作者的叙述中被连续播放，充分展示了一个现代都市女性的日常生活状态。

作为诗人的丁丽英，以其对于个人内心经验有着不同凡响的体察和极其纯熟的驾驭语言的能力，为诗歌界人士所称道。而作为小说家的丁丽英在这些方面同样出色。敏锐的洞察力、罕见的细腻和大胆的艺术探索精神，是丁丽英的小说最鲜明的特点。而长篇小说《时间中的女人》则将她在诗歌和小说两方面的特征糅合在一起，产生了奇特的艺术效果。从此，丁丽英可以步入优秀作家的行列。

《年代诗丛》与诗选的"尺度"

——评韩东主编的《年代诗丛》

近 30年的中国诗歌写作始终是一笔糊涂账。许多人急于澄清诗歌"内在的真相"，但由于一些功利性的因素的影响，"澄清"的工作反而变得更加浑浊不堪。惯于浑水摸鱼的好手从中渔利，以谎言冒充真相，并通过愚蠢的文学史家使之转变为"史实"，谬种流传。有系统地编辑整理当代诗歌资料，显然是击碎这些谎言的最有效的手段。

接下来的问题是：由谁来编？以什么样的立场和遴选尺度来编选？

《年代诗丛》（第一辑，由河北教育出版社 2002 年 8 月出版）的主编韩东显然是一位敏感人物，由于他曾卷入过多次诗坛派系的纷争，其立场的公正性肯定会遭到质疑。韩东本人看来是十分的清楚这一点，他在卷首的"两点说明"中，预先申明了自己的原则：

> 每一"时期"中，都有优秀的诗人未能入选本诗丛。这是因为他们的诗集已经出版，尚没有"新作"问世。或在我们的

> 视线之外。或由于一些原因拒绝本诗丛。
>
> 每一“时期”中都有“重要”或“著名”的诗人未能入选，这是因为“重要”或“著名”不是我们编选本诗丛的依据。因此而出现的“不公正”，我们概不负责。

韩东审慎而又强硬的态度，可以说是封住了批评者的口，抽空了批评的前提。对于那些抱有“历史公正”幻想的人来说，韩东的这一立场简直就是对文学史的公然挑衅。

韩东终究没有正面说出自己的编选“依据”，如果我们依照韩东本人一贯的诗学立场来判断，这一诗丛会更加青睐那些“口语化”特征较为明显的诗人，而对所谓“玄学”倾向或“纯”抒情倾向的诗人则很可能在编选者的“视线之外”。第一辑中所选的多为20世纪80年代的诗人，这些诗人的成就多多少少还会有一定程度上的公认，因此争议还不会太多。而在“90年代卷”和“新世纪卷”中，这些引发争议的问题将会变得更加严重。虽然从表面上看，韩东的“两点说明”不给诗坛对手以口实，但有关该诗丛的“公正性”的争议依然存在，它可能会转化为腹诽，并继续积蓄为深深的敌意，假以时日，将引发更为严重的纷争。

然而，我们是否需要一个象征着公正性的“尺度”？有某个“尺度”在那里吗？怎么样的“尺度”？谁的“尺度”？这些恐怕都是很可疑的。但有一点在我看来恐怕不会有太大的疑问，那就是韩东的这种公开的“不公正”，比那些冒充“公正”的偏见要“公正”得多，它至少把“公正”留在别处，留在可能性的地方。

就我本人而言，我不在乎他选了哪一派系的诗人，而只在乎他所选择的是否准确。我对该诗丛表示欢迎。单是其版式和封面设计，就深合我意（当然，如果纸型的长度再增加1厘米的话，我会更觉满意）。更令我关注的是，第一辑入选者当中，除了有我们今

天还经常能见到的那些诗人之外，还有丁当和于小韦这样的诗人。至于韩东是出于何种理由和动机选择了他们，对此我没有兴趣，我感兴趣的是他们的诗本身。这几位消失已久的诗人，他们的诗至今依然让我感到新鲜。读读他们差不多 20 年前的诗作，我仿佛感到时间像是停滞不动的。我的意思是，从他们那里到现在，诗歌写作并没有走出多远。同样的现象也发生在多多和胡宽这样的诗人身上。看来，代际更迭的自然规则与诗歌写作发展相重合的现象，并非时时有效的铁律。它很可能是偶然地发生在某个特殊的时代，比如“文革”结束的时代。诗歌写作光靠制造几条标语、开几次讨论会,以及按年龄层次划分进化的阶段,这本身恐怕就是最大的谎言。

丿

中山狼的谵语

——评《狼图腾》及其他

“文化食腐者”的精神盛宴

在当今中国的“动物庄园”里，新近增添了若干新居民。在猪马牛羊鸡鸭鹅之外，又来了几匹比较凶猛的畜生，使得这座看上去太平和谐的“动物庄园”多了几分野性的喧嚣。一本《狼图腾》的风行以及跟风的《藏獒》等等，报告了这一重要消息。

以动物为主角的文学作品并不罕见。无论是上古神话还是世俗社会的童话，动物们登堂入室也是常有的事。现代文学中，作家们也往往借动物来比喻人性的某个方面或人的某种品格。但动物形象成为“图腾”的倒不多见。狼，而且图腾，看起来非同小可。

如果仅仅当作一部文学作品来看，《狼图腾》无非是一堆闪闪发光的垃圾。包裹在一大堆臃肿累赘的形容词当中。原本单调、稀薄的主题显得尤为虚弱、干瘪，以致不得不以一种更加狂躁的大喊大叫来充当激情，为自己取暖，同时勉强也为人心浇薄的当下社会，添加了一丝浪漫主义的虚热。这也是它与通常流行的那些黏糊

糊、湿漉漉、灰不溜秋的文学垃圾有所不同之处。

然而，问题尚不在此。文学图书市场本就是个垃圾成堆的地方，其中，《狼图腾》肯定不是最破烂的。以其庞大的销售量，《狼图腾》自有出色之处，也是可以想见的。惊人小销售业绩，这也绝非单靠书商和吹鼓手的疯狂炒作所能实现。问题在于，许多评论者试图将“狼精神”上升到国民性的高度来考察，并努力给国民精神注入腥膻的狼血。这一迹象表明，《狼图腾》在一定程度上为当下中国文化的某种精神趋向，做了一个很好的注脚。

一位作家标榜何种道德观，这是作家的自由，本无可指责，然而有意思的是，《狼图腾》的商业盛宴，招来了一批“文化鬣狗”。这些职业的腐食动物，麇聚在《狼图腾》的残羹剩饭旁边垂涎三尺。赞美腥膻，是这些“文化食腐者”的使用，目的无非是为了拾得一点“牙慧”，以充饥肠。连《狼图腾》的作者都鄙视这些“文化食腐者”，不屑与之为伍。据称，在一次作品讨论会上，《狼图腾》的作者拒绝出场，到场的一干学者、评论家、作家却并不在意，依然围坐着磨牙，一厢情愿地举行着他们的精神图腾礼拜仪式，场面相当怪诞、滑稽。

“狼—羊”二重性的错乱

对于《狼图腾》的作者的意图究竟如何，我并没有兴趣去探究。我倒是觉得，围绕着这本书的舆论和文化界的一般反应，更加意味深长。

有评论称，“狼性”是华夏民族性中被压抑的自由精神的象征。《狼图腾》张扬了狼的原始生命强力，是现代民族精神复兴的号角。与之相反的“羊性”，则是民族精神被奴化的象征。狼和羊，这一对处于自然界“食物链”之两端的动物，从来就是作为人性二

极性的隐喻。在现实世界中，它们又是作为社会对立阶层的隐喻。

然而，现实中从来就不存在单方面的“羊性”或“狼性”。所谓“羊性”，总是与另一部分人的“狼性”并存的。“羊性”有多强，便可见另一方面的“狼性”有多强。“狼性论”者有意忽略“狼一羊”的共存关系，极力把“狼性”鼓吹为某种超级禀性，并将其想象为本民族失落以久的文化精神。

奇妙的是，《狼图腾》之类的读物的流行，并非一种单纯的阅读事件。它与电视媒体上的“帝王系列”连续剧，混合成为一种流行的、相反相成的“精神鸦片合剂”。“帝王系列”影视作品将残忍的、人性扭曲的宫廷世界粉饰为温情脉脉的世俗家庭。将帝王生活世俗化，变得触手可及，满足了民众内心攫取为所欲为的权力的欲望。不择手段地爬上生态圈的顶端，是许多人梦寐以求的事情。

与之相反的是，“犬狼系列”文学作品则将萎靡、麻木的民间社会夸张为血性、荒蛮、弱肉强食的世界。这从另一角度表明，这两个世界是可以相互替换的。羊们披上狼皮也会高唱“北方的狼”，狼们披上羊皮也可宣称“我本善良”。但二者之间错位的存在，也正是当下中国文化“精神错乱”的表征。更为主要的是，这些精神错乱的文艺作品，实际上在为羊们讴歌礼赞豺狼，做好了哲学和美学上的铺垫。“帝王系列”和“犬狼系列”读物，共同满足了民众的对权力渴求和谄媚的二重性诉求。

事实上，帝王崇拜、权力痴迷，从来就是中国传统文化中的劣根性之一种。在中国传统文化中，对“有枪便是草头王”的强盗哲学的信奉和“暴力至上”的权力崇拜，从来就不缺乏。至近代以来，更是变本加厉。况且，他们互相撕咬、杀戮的日子并没有过去多久。而且，这种兽性迷狂总是像癫痫症似的，间歇性不定期发作。

强盗加市侩的生存哲学

《狼图腾》一书持续高居畅销书排行榜前列,这一情形,与十年前的《中国人可以说“不”》一书的畅销情形十分相似。显然不能将此视作当下的读者公众忽然有如此之高的文学热情。从“可以说‘不’”,到近年来一次次民族主义狂热症的频繁发作,都可以视作当下中国民族精神的重要征候。十年前的“说‘不’论”与当下的“狼性论”,从根本上说是一脉相承的。“狼性”是“说‘不’”者的精神本质;“说‘不’”是“狼性论”者的话语方式。

“狼性论”的第一原则,是“强者为王”的丛林原则。自上世纪90年代中期以来,不断膨胀的“国族至上”的心理和“腾飞”幻象,乃是酝酿“狼性”的社会心理温床。人们开始变得越来越迷信暴力和强权,崇尚“铁血精神”。一位评论者发出这样的呼吁:“让我们都从狼做起吧!雪狼、海狼、天狼们,出来聆听野性的呼唤吧!那些披着羊皮的狼们,挣脱软弱的羁绊吧!那些走上龙椅的狼们,不要受到权利的腐蚀,快快走出禁城的坚牢,拥抱无比宝贵的自由吧!让我们狼奔豕突、狼子野心地做一番狼的事业,开创狼的时代吧!”这种自大狂式的精神‘圣战’叫嚣,正迎合了近年来与时俱进的种族主义狂热情绪。但这与其说是对自由野性的呼吁,不如说是一个孱弱的种族在饱受屈辱之后的想象性的自我满足。

“狼性论”的另一原则是“利益至上”。商业化社会利益至上的原则,也刺激了一部分先富人士迷信“强者为王”的丛林原则。《狼图腾》成了商业圈、权力圈,乃至任何置身于社会竞争中的人士的生存哲学的教科书,也就不难理解。“狼性”哲学为这些“强者”肆意践踏基本的人性准则,提供了理论依据和道德辩护词。从这个意义上说,“狼性论”是强盗逻辑与市侩哲学的奇怪的混合物。

然而，这一种族主义的精神“圣战”的幻想的背后，是“后发型现代性”国家的集体性的深层焦虑。“狼性论”者对农耕文化的“羊性”予以贬斥和讽刺，但他们并非出于现代文化的立场来检讨古老的农耕文化，相反，他们回到更加原始、更加野蛮的游牧文化的立场上。他们所夸耀的游牧文化对农耕文化的胜利，也就是所谓的“狼”对“羊”的胜利，赖以取胜的法宝就是尖牙利爪，是蛮性暴力。“狼性论”者躺在现代商业时代的柔软舒适的弹簧床上，做着中世纪的旧梦。幻想着中世纪的铁骑横扫全球，以野蛮掠夺来显示其文化价值。然而，这一堂吉诃德式的怪梦，在现代理性主义的白昼的光芒下，只视作“妄想型精神分裂症”。或者说，这个“狼图腾”，乃是原始资本主义文化与中古时代游牧文化杂交的怪胎。它与现代文化的理性精神格格不入，也与全球化时代人类和平理念背道而驰。

在我看来，这一切很可能是法西斯主义的精神先兆。法西斯主义的“铁血”精神，乃是以“仇恨”为逻辑起点的政治哲学。正如“狼性论”者讴歌狼性血统一样，文化“血统论”是种族主义仇恨政治学的生命科学基础。希特勒为了证明日耳曼民族的优质血统，曾派遣纳粹学者前往克什米尔和西藏地区，寻找远古时代神族的遗迹。纳粹分子坚信日耳曼人是传说中的远古神族的后裔，他们天神选派来统治世界的。纳粹理论进而将现代德意志民族精神的衰颓，归罪于近代民主主义文化和犹太人。纳粹主义的奇特的“血统论”，为其大屠杀提供了理论依据和道德辩护。

纳粹主义就是一匹武装到牙齿的恶狼。它的嗜血和残忍，与现代社会的民主主义原则背道而驰，靠着坚牙利爪，能得逞一时，最终遭到的只能是覆灭的命运。事实证明，纳粹德国、法西斯意大利和军国主义日本以及斯大林主义的苏联，任何企图通过强权来征服世界的，最终都将碰得头破血流。

狼皮下的狗性

悖谬的是，“狼性论”者们所鼓噪野蛮狼性，却是在“环保”的呼吁中被张扬出来的。草原狼的野性是要被保护的，这一点，从野生动物保护的角度看，没有问题。有人将小说解读为所谓“生态环保小说”，也就不足为奇了。

然而，“狼性论”者的狐狸尾巴也在这里。尽管“狼性论”以一些夸大其词的形容词来冒充激情，戴着恶狼的面具标榜威猛，以张牙舞爪来代替勇气和力量，一副法西斯主义的大模样。但我对他们的“法西斯化”能力却深表怀疑。夸张的激情背后，难以掩盖骨子里的怯懦和孱弱。外强中干的歇斯底里，只能理解为阿 Q 式的“我手执钢鞭将你打”的施暴幻觉和屈辱的心理代偿。

接下来是另一本书——《藏獒》,更是将‘狼性论’者的心理秘密暴露无遗。藏獒自然是可爱的动物，但在“狼图腾”崇拜的氛围里，《藏獒》却并非单纯对藏獒这一动物的赞美，而是一种人格化的品格。藏獒其貌似狼，实际上却是狗。这似乎是“狼性论”者退而求其次的结果。

“狼性论”者甚至还提出了所谓“将‘华夏羊’改造为‘现代中华文明狼’’，的口号。一匹文明的狼，那只能是狗了。“狼性论”者根深蒂固的“狗性”在此暴露无遗。对所谓“狼性”的礼赞和膜拜，恐怕也只能理解为“奴隶人格”对“主子人格”的自相矛盾的白日梦。按照这一逻辑，哪天他们弄出一本膜拜诸如草狗、沙皮狗、吧儿狗乃至约克猪、波斯猫、来亨鸡之类的著作来，也不必大惊小怪。

《狼图腾》及其衍生物持续热销，表明“铁血”崇拜的迷狂，乃是一种严重的集体性的精神征候。毫无疑问，它给颓靡的现代精神注射了一针兴奋剂，使得那些“曾经阔过的”、“正在阔的”和

“将要阔的”的人士，陷于一片得志猖狂的谵妄中。这一集体迷狂的“狼血疗法”，令人想起了几十年前风行一时的“鸡血疗法”。如果说，注射鸡血尚且是一种有关个体健康的偏方，而通过文学来集体注射“狼血”，更接近于一种集体性的精神巫术。

两本畅销书一场白日梦

2004年一开春，中国知识界的表现似乎有点不同寻常。除了和公众一道陷于‘《手机》危机’所带来的精神狂乱之外,还有专属知识界的反常举动——对两本书的异乎寻常的迷狂。这两本书一本是章诒和所著的《往事并不如烟》，另一本是陈桂棣、春桃所著的《中国农民调查》。若是在往年,诸如禽流感疫情、密云惨祸之类的社会事故，应该更能吸引知识分子的注意力。

照理说，知识界因书而兴奋，也不应该认为有什么反常之处，但由几乎同时出版的两本书，连续引发知识界普遍而持续的亢奋，这种情形则不多见。问题更在于，这是两本从内容到风格都完全不同的书。一本是关于20世纪50年代中期高级知识分子遭遇的回忆，另一本却关于是当下底层农民遭遇的记录。两个不同的时代，但都是知识分子声音最嘈杂的时代。既然知识界对这两本书如此严重关注，从中或许可以看出当下知识分子的精神趋向。

《往事并不如烟》写的是‘反右’斗争前后的一批高级知识分子的生活。那是当代中国知识分子骨气尚存的时期，独立精神尚未完全泯灭。这些人的存在，使得当代知识分子还勉强保持一点尊严和

荣誉感，此后相当长的时间里，作为一个群体或阶层的知识分子已不复存在了，他们始终过着没有廉耻和自尊的生活。而前辈们的遭遇又让知识分子可以顾影自怜。

章诒和作为那个时代知识分子生活的见证人，她不仅记录了他们作为知识分子的精神风貌，同时，更多地记录了他们的日常生活方式。由于这些人的特殊身份，他们在相当长的时间里还或多或少保持了一种“贵族式”的生活。这一点，对当下知识阶层是一个严重的刺激。卑微琐屑，狗苟蝇营的生活，是当下知识分子深层精神焦虑的真正来源。即使有了知识，也有了一些勇气和独立精神，但长期压抑的生活所形成的卑琐根性实在根深蒂固，非短时期所能消除。章诒和的书事实上是激发了当下知识分子内心深处的焦虑和梦想。想想看，多少人怀着半是敬仰半是感慨的心情读完《往事并不如烟》，留下的是一丝无以名状的落寞和惆怅。对于当下这些刚刚“脱贫”的当下的知识分子阶层来说，要想获得章诒和笔下人物的那种生活状态和精神气度，恐怕只能寄希望予他们的子女的子女了。

然而，巧妙不过的是，陈桂棣、春桃夫妇所撰的《中国农民调查》，让读书人从“贵族式”白日梦中回过神来，把迷蒙的目光暂时地收回，转而投向当下现实。现实的底层关怀一方面似乎唤醒了知识界的道德勇气，另一方面，也在一定程度上纾缓了他们的道德焦虑。

毫无疑问，陈桂棣、春桃夫妇做了一件实实在在的有价值的事情，应该毫无保留地向他们致敬。但这事本不该是由他们来做的，而应该是由那些媒体记者或社会学和农民问题的专家们来做的事。但他们没有做。至于记者，且不去勉强他们，而专家，至迟自2003年以来，“专家”已经成为一个引人发笑的名词。职称和经费问题已经将他们折磨得够戗，至于学术和现实关怀问题也就顾不上了。

《中国农民调查》所写的事情，实际上也是在中国农村司空见惯

的事。陈桂棣、春桃夫妇真实几乎是不加修饰地记录下这些生活真相，而引起读者的震惊，这从一个方面也反映出，以往有关农村和农民生存状况的种种出版物，其对真相的歪曲和矫饰的程度是何等的严重。事实上，只要到任何一处乡村去走上一遭，这些事情或多或少、程度不等地都存在。知识界人士面对这本书一惊一咋的表情，似乎有点夸张。从夸张的表情里，可以看见人们各种不同状态：一部分人是少见多怪，一部分人则是人云亦云，还有一部分人是矫情，才“农转非”没几天，就一副分不清麦苗和韭菜的样子。

穿过畅销书的商业喧嚣的表面，可以看出这两本书在知识界引发躁动的真相。它们分别满足了知识分子的两种精神诉求：历史想象和现实关怀。这也是知识分子的双重梦想：“贵族梦”和“救主梦”。而他们的日常生活却未必会因此而有太大的改变。读完两本书之后，他们还将继续打“手机”。似乎只有“谎言手机”才是最真实的。

亅

哈里·波特的魔法与文化强迫症

哈里·波特的魔法或许是真实的。它创造了《哈里·波特》一书的销售奇迹。《哈里·波特》每一集的出笼，都引发了全球性的抢购狂潮。当今世界几乎可以这样来划分人群：手里拿扫帚的是魔法师，手里拿《哈里·波特》的是麻瓜。

可是，当所有的麻瓜们人手一册《哈里·波特》的时候，究竟有多少人会真正关心魔法呢？事实上，人们对故事写得怎样也很少关心了，甚至究竟还是不是那个名叫J·K·罗琳的人在写它，也都已经无关紧要了。我们只看见一本又一本的《哈里·波特》的续集出笼，而且，它越来越厚。人们一本接一本地购买回家，并试图以此来证明自己与魔法师的有瓜葛，以区别于一般麻瓜。最新出笼的《哈里·波特（6）》的首发，采用全球同步模式，让全世界的麻瓜们能够差不多同时享用同一桌魔法大餐，麻瓜们的欣喜之情将如之何？

《哈里·波特》的首发模式跟好莱坞大片的同出一辙。惟一跟大片不同的是，《哈里·波特》是文字符号的文本，它不能像影片这种视觉符号那样，可以在第一时间里被消费。越来越厚的《哈里·波特》续集，无法在第一时间里阅读完毕的。书越厚，就越不容易看

完；越不容易看完，就越让人不知深浅。人们只能买下它，拿回去，表明对这个超级文化符号的物质性的占有。

这是一个全球化时代的文化传播奇迹。就像吃哈根达斯一样，是一种全球性的文化时尚，其最具诱惑力的部分在于提供了一种“国际化”文化生活的幻象。这也正是人们对其趋之若鹜地盲从的真正根源。正如哈根达斯一样，在第一时间里，同步和完整地保持原产地的口味和新鲜度。这意味着他（她）无论是美国人还是欧洲人还是第三世界国家的人，都有可能在无时空差异的状态下，消费“哈里·波特”这个全球化的文化符号，共享一种“国际标准”的文化大餐。在这个意义上看，《哈里·波特》更像是一种“致幻剂”。它营造一种能够享受到与全球同步文化消费的虚拟性的心理满足。

现在，《哈里·波特》留给这个世界的疑问是这条绦虫似的玩意儿还有完没完？我相信，J·K·罗琳已经不再是当年那个坐在咖啡馆一角，生产出“哈里·波特”的年轻母亲了，而是巨型的“哈里·波特”号商业机器上的一枚小小的螺丝钉。她（以及她的助手们）像强迫症似的在这个巨大的生产流水线上，不断地制作《哈里·波特》。或者说，罗琳已经不是“哈里·波特”的母亲。她生下的这个儿子，已经被后现代商业魔法所蛊惑，他的灵魂已经出卖给商业巫师。越来越厚的《哈里·波特》也跟越来越伪劣的哈根达斯一样。它已经从艺术的母体上脱落下来，被种植在巨大的文化工业机器上，并自行长成为一个硕大无朋的商业肿瘤。它将自行增生，以疯狂的自我复制的方式繁殖，越长越大，远远超出了艺术家和艺术消费者的意志支配。商业意志就是它的灵魂。

而公众同样也被全球化的商业魔法所蛊惑。人们像患上强迫症似的，不由自主地关注它、谈论它和购买它，暂时地享受全球化文化符号“致幻剂”带来的欣快感。每隔一两年，这种“哈里·波特强迫症”就要发作一次。这是比哈里·波特的魔法还要强大的法术。

越来越大的序数字，带着越来越大的巨额利润，裹挟着这个文化符号，不断地增生、膨胀，年复一年，把人带向意志狂乱的深渊。谁也不知道这个令人恐怖的自行增生的文化怪物，究竟还要长到多大多长。

看来，以后上书店买书，得带上一把扫帚，一旦看见书架上摆着《哈里·波特（7）》，赶紧骑上扫帚逃走。

丿

新语文“语言文字”还是“语言文学”？

语文教育，特别是中小学语文教育，越来越受到文化界乃至全社会的关注。知识界的言论也是五花八门：忧心忡忡的、慷慨激昂的、献计献策的，无般不有。总的看来，人们对当下语文教育大多不满，改革似乎是势在必行。更有一班性子急的学者真的雷厉风行，开始编撰自己的“新语文”。目前已经出版的就有好些套了。一夜之间，满大街跑孔夫子。称得上是“大跃进”的速度。

我注意到这些“新语文”的编者大多是国内著名的文科学者，而且主要是文学研究学者。这些个文学专家在各自的专业领域内可能是很出色的，可是，语文教育与文学研究相差何止十万八千里！就我所看到的几种“新语文”来看，大多并非很实用的语文教材，虽然可能比现行教材要好一些。有个别读本简直就是大学中文系文学史课程的作品选的简化版。莫非他们要把孩子们都培养成自己的研究生？

“新语文”教育应该是一种什么样子？我觉得，首先应该解决的一个问题是：什么是“语文”？具体地说，“语文”究竟是“语言文字”还是“语言文学”？一字之差，意义却完全不同。

我们先来看看关于语文教育的几种说法——

第一种说法：语文教育应该是美的教育。没错。但等于废话。美术教育、音乐教育也是美的教育。在语文课上谈美育，不如在美术课、音乐课上更合适。

第二种说法：语文教育是人格教育。同样没错，却是更严重的废话。德育课、历史课、艺术类课、体育课、自然课，乃至任何一门课，甚至包括课外活动，都应该培养学生的人格。强调语文课是人格教育，大言炎炎，却大而无当。

这些说法都在不同程度上将语文教育混同于德育或美育。不错，语文教育兼有德育和美育的功能，但却不是其根本。强调德育和美育功能，势必将语言本身的应用性功能降格为辅助性的东西，割裂为思想内容与语法和修辞的对立。这是当下语文教育最为严重的观念错位。这样，语文教育在刨去空洞的、无法兑现的思想性之后，只能沦落为一种花言巧语的技巧。最终，学生只能掌握一些花哨的修辞。而在考试的压力下，就不得不说一些文过饰非的谎言。历年高考作文就是明证。这恰与强调德育和美育功能的初衷背道而驰。

这一教育观的直接源头出自 18 世纪法国文豪卢梭。卢梭的教育观虽然是对古典时代的贵族教育的批判，但属于一种浪漫主义的精英教育。在现代社会里，这种精英主义教育观显然有悖平民教育精神，并且，也缺乏实现的条件。卢梭在贵族家中担任家庭教师，面对的是一二位资质相近的学生。而现在，让一位教师面对几十个学生，靠读诗来完成人格教育，只能是天方夜谭。

值得注意的是，目前各种“新语文”在对语文的理解上，与现行教育制度的差别不大。两者之间的差别仅在于“文学”的观念以及“德”和“美”的观念，而非“语文”的观念。比如，“旧语文”认为具有政治性的文学作品可以实现语文教育，“新语文”则

认为纯文学性的作品（美文）更好。用文学家、思想家的文章替换曾经过多的政治家的文章，实际上是换汤不换药。语文读本的功能性构架依然没有改变。

不错，文学需要想象力。但其他行业也在一定程度上需要想象力。然而，人们忘记了最重要的一点：想象力不是培养出来的。“新概念作文”最根本的错误在于，试图培养学生的想象力。但结果适得其反，这种写作反倒扭曲了学生健康、丰富的想象力。人类的想象力是与生俱来的，任何人都一样，只要不压抑，有良好的环境使之得以正常发挥，任何人都可以是幻想家。而且，在想象力方面，儿童永远是成年人的老师。那些指导者如果真的是好的诗人、作家的话,应该比 任何 人都清楚这一点。让一帮想象力已然严重萎缩和扭曲的所谓“作家”、“学者”，来训练和培养儿童们的想象力，真是天大的笑话！

毫无疑问，文学为语言带来了荣耀，从那些伟大的文学作品中，我们看到了母语的辉煌。文学学者喜欢谈论他们，李白、杜甫、曹雪芹，等等。但是，培养李白、杜甫、曹雪芹绝非基础语文教育的基本目标，也不能是大学文学教育的基本目标，甚至不能是任何阶段教育的基本目标。这样一些特殊的文学天才，从来就不是依靠教育来完成的。而将“天才论”的教育观引进平民义务教育，显然是有害的。

那些各种各样的“新语文”的编撰者们，大多是一些靠与诗歌小说打交道领工资的人。可是，在大多数学生们的未来生活中，对语文的使用更多的是那些应用性的功能。他们可能经常要写调查报告，实验报告，讨论总结，法律文书、商品说明书……并非天天写诗和小说。

社会也并不需要人人都是诗人和作家。社会需要更多有良好人文素养和艺术素养的公民，需要更多的工程师、农艺师、医生、护

士、法官、律师……当然，他们的教养和审美感受力越高越好，但并不需要那么多的文学家。

中学语文教育的失败，正是因为混淆了语言文学与语言文字的界限。中学语文教师面对过多的文学作品，实际上不知道该怎么讲授。为了讲授语言的功能性的部分，只能将一部完整的、有思想性的文学作品割裂开来。而要讲授文学的审美性成分，又无法完成语言交际功能教育，事实上，他们的职责又不是培养诗人、作家。至于文学教育，应该是另一种教育。中学语文教师在此陷于困境。人们一味指责中学语文教师，却不能对他们有任何帮助。

在基础教育中，语文应该跟数理化等学科一样，是一门基础课程。学生的人格成长，是全部教育的使命，并非某一课程的特别任务。语文课首先应该是语言技能教育，训练学生的语言文字的运用技能。现在的教育的状况是：学生花了十多年时间学习语文，忙于分析中心思想和写作特点，却写不好一张请假条。

语文教育的功能依然必须强调其实用性。对一些具体的问题，是否能够很好地表达，是否能够充分地探讨和讨论一些公共性的问题，对语言的公共交流和日常运用的技能和技巧。比如，正确和有技巧地撰写说明书、调查报告、教科书、实验报告，等等。在这些方面上，诗和小说恰恰是不合适的。不仅不合适，有时反而是有害的。另一方面也伤害了文学。而文学教育则应该是另一门专门的课程的任务。

文学当然也可以训练语言技能，文学作品的阅读，当然有助于学生掌握母语。但真正的文学主要不是用来作语言技能训练的。对于语言的反常性的使用，是文学性的要素，也是一种语言维持其活力的重要来源。但这不是语文教育的根本。必须分清文学跟语文这两种不同性质的语言现象，才能真正保护二者的特殊功效。在我看来，在语文教育中，文学性教育是次要的，语感的培养，维护母语

的纯洁性，才是基础语文教育的要务。否则，难免出现这样的情况：中学阶段语文课上所受的文学教育，在大学阶段却不得不全盘推翻重来。

处理和运用语言，未必就是写诗歌、小说，写诗歌小说之类，不过是运用语言诸多功能中的一种，尽管是最高级的一种。即便是让学生写诗歌小说，主要目的也不是去培养诗人作家，而是引导他们自由地和完美地表达。一般而言，一位擅写文章的学生要长成作家，依然是遥远的事情。

此外，人们把古代学童背唐诗宋词的行为过分浪漫化了，这种行为也未必完全是为了“诗教”（或曰“人文教育”），更多的是为了科举。况且，儒家的教育观也是一种精英教育，是为培养少数治国之士，并不完全适合于现代社会的公民教育。

对于中学语文教师来说，还有一个更重要的问题使他们顾虑重重，那就是考试制度的存在。文学是很难适合考试的，我们也见过一些与想象力有关的测试，实际上无非是些“脑筋急转弯”之类的东西。可测试的是语言和文字的基本技能。训练学生对一些具体的问题的分析处理能力，对一些基本的语言材料的理解能力和表达能力。

毫无疑问，我们现在确实缺少真正有效的语文教育教材，但并非没有好的经验值得我们去借鉴。读书人都知道的《新概念英语》，就是一个极好的范例。薄薄四册，却能使哪怕是一个外国学生，也足以应付任何英语语文方面的问题。在这些方面，我更相信语文学家和教育学家，而不是作家和文学学者。

我知道，那些新语文读本的编撰者大多是对现代社会道德水准普遍下降的现状心存忧虑，企图通过语文教育来灌输人文理念。他们曾经将这种愿望寄托于文学。但是，社会道德并不是只靠文学就能挽救，当然更不是靠语文教育所能挽救。让语文承担更多的人文

使命，一如让文学承担过多的价值重负，甚至更严重。其结果是积重难返。毫无疑问，中学基础教育是为社会培养合格的公民的重要阶段，而一个合格的公民，也包括对母语应用能力方面的合格。漠视语文的实用功能，那些个空头的“人文精神”只能使语文教育陷入更深的泥淖。这样的苦头，文学已经尝够了，现在，文学学者们又将它转嫁给语文教育，一个个恨不得亲自去中学教语文。要知道，到中学去误人子弟的恶果比在大学更严重。

丿

阅读的现实与幻想

互联网：虚拟世界的巴别图书馆

个人电脑和国际互联网的出现，是博尔赫斯始料未及的。博尔赫斯所设想的六面体宇宙模式的巴别图书馆，在今天，正在被长方形的平面屏幕所替代。这个明晃晃的屏幕，更像是巫师的水晶球，过去、现在和未来的世界，都在其中展现出来。每一个互联网用户都拥有这样一个“水晶球”，而每一个“水晶球”都是一个超级图书馆。在这个超级图书馆里，隐藏着一个叫 Google 或别的什么名字的“管理员”，我键下他的名字，便即刻应声出现，并向我展示一个小方框。通过这个魔方，一个虚拟的符号世界向我敞开。

从一个站点链接到另一个站点，如同从一间阅览室走向另一间阅览室。但这途中没有走廊、甬道和大门，也没有灰尘扑扑的书架和哈欠连天的管理员。在光标点击的一瞬间，另一页面就魔术般的闪现。在互联网上漫游，已经成为每天的日常生活。从 2000 年前后的李永钢著名的个人网站《思想的境界》，到近年来较为活跃的综合性文化网站《文化先锋》、《世纪中国》等，都是差不多每日必

到的去处。浏览那些怪异的名字发布的各种各样的帖子，或者阅读网站提供的各类专题文章，时间过得特别快。

捧一杯茶，躺卧藤椅上，在秋日的阳光下，阅读一本诗集或小说，这样的阅读生活离我越来越遥远了。虽然偶尔还会重温传统阅读的旧梦，但更多的资讯仍然来自互联网。当年在书架前东抽一本西拿一本，盘桓至深更半夜，结果却是一页书未读，如今则变成在网上东游西荡，往往也是通宵达旦却一事无成。

在这个虚拟的巴别图书馆里，资讯无限地膨胀，造成了零星散乱的阅读状态。然而，我却常常怀疑，我们是否需要这么多的资讯？毫无疑问，互联网的资讯传播，使得世界变得越来越小了，信息流浓缩了时间和空间，使我们得以最大可能地拥有各种各样的资讯，最大可能地建立起一座超级庞大的图书馆。可是，我们在赢得最广大的时空的同时，却又在一点一滴地失去这些时空。还是有许多该读的书却没有读，成为阅读生活中的一桩心病。

互联网，这是一个通向无限的隧道入口。投身其中，就如同到了一个没有出口的迷宫。惟一的出路就是断开连接或直接关机。在Windows关机的音乐声中，一切沸腾的信息流转瞬之间蒸发，只留下一块空无一物的、默无声的屏幕，一面黑色的镜子。一切恍如一场幻梦。回身反观书架，那一排排方方正正的“六面体”，依然还是最诱人的召唤。

历史与诗歌：阅读的诗意

连续几年，每隔一段时间我就会收到一本黄礼孩主编的叫做《诗歌与人》的书。看上去像是连续性出版物,有正式出版的,也有自行印刷的。然而，这个差别不大。无论是正式的还是非正式的，《诗歌与人》丛书一律是装帧考究，印制精良，远非一二十年前的

那种灰头土脸的民间诗刊所能比拟。这也许表明，诗歌的生存处境已是今非昔比。

经常收到的还有桑克主编的《剃须刀》诗刊，它们也同样精美。但跟《诗歌与人》不同的是，《剃须刀》是同仁刊物，诗人基本上是固定的几位，张曙光、朱永良、文乾义、桑克，有时外加有萧开愚、臧棣等诗人。这些人当中有不少是老友。翻开这些诗集，仿佛听到朋友们说话的声音。这是很值得欣慰的事情。

诗人朱朱的诗集《皮箱》是一部尤为精美的书，不仅是其装帧，更因其内容。也是我在 2005 年度所读到的最令我兴奋的文学作品。其中的组诗《清河县》，令我不禁吟诵起来。遥远的市井故事，通过朱朱的诗行向人们再现。那些人，那些事，那些场景，还有那些情绪，电影画面般地慢放、定格、放大，变得清晰如在我们身边刚刚发生。

这些诗集维持着我的生活世界与诗意之间的联系，时常提醒我生活的另一重意义。

如果说，诗歌是现实的大地上滋生的色彩绚烂的幻想和情感之花的话，那么，历史则是过去时间记忆的褪了色的图画。布罗代尔的《15~18 世纪的物质文明、经济和资本主义》揭示了历史的物质性的灰色图景。布罗代尔笔下的历史是物质的堆积物。漫长的 300 年，如此的“长时段”，在物的累加中悄悄改变了它的面貌。而在对物质生活的描述中，我们不仅看到了历史的沧海桑田清晰可辨的轨迹，同时也仿佛嗅得到粮食和器物在历史的深处散发出来的浓烈的气息。在我看来，布罗代尔的著作称得上是真正意义上的“历史唯物主义”。

与布罗代尔的著作形成对照的是史景迁的《王氏之死》。这个人将历史的叙事与虚构混杂在一起，而且让我分不清这两者的界限，这在某种意义上揭示了历史存在的真实面目。一个年代久远的

小事件，一个微不足道的小妇人，被放大到历史的显微镜下，忽然变得那么的清晰和复杂。通过对这一历史“细胞”的解析，史景迁揭示了中国社会文化的整体秘密。史景迁的历史书写的魅力赢得了国内学术界的青睐，但这仅仅因为它们是史学大师史景迁的著作，如果换了其他人这样来研究史学，肯定会遭到正统学术界的集体唾弃。尽管如此，我还是听到了预示着一场史学书写革命风景的雷声正在隐隐作响，它将给沉闷腐朽的国内学术界带来惊天动地的冲击。

书店：商品与文化之间的快捷键

如果是购书的话，我更多的是去上海的季风书园。

季风书园的传奇性始终与地铁和物质化的生活密切相关。地铁沿线设置的季风书园，构成了书籍零售业的奇妙景观。这种文化与物质之间的特殊亲缘关系，跟那些处于特定区域的超大型书城不同。超大型书城以自身的孤立的完整性，显示出文化的傲慢与偏见。看上去精神排斥了物质，而在物质化的商品退场后留下的空白处，书籍盘踞其上，构成了巨大的商品恐龙。人们难得去上一回，在庞大的书籍迷宫中盲目地挣扎一通之后，实际上往往所获甚少。人们回到物质的市场，在那里重新找到日常生活的呼吸节律。

而季风书园则不然。设在地铁陕西南路站的地下过道里的季风书园总部，是人们从生活和工作场所通向淮海路商业中心的一个过渡区域，仿佛浓密的物质森林里的一小块精神空地。人们从这里经过，更多的是为了休闲和购物，享受物质繁荣的快乐。然而，穿过地下隧道的漫长幽暗，自动扶梯将人们提升至接近地面的高度，就可能看见季风书园。人们未必是特地前来买书的，但这个寄生于地铁躯干之上的图书“昆虫”，总是刺激着都市人群的精神之痒。它

像是预先埋伏在那里，等待着来自地底的众生，随时准备给他们来一次“精神”洗礼，作为升上更加光明的地面“天堂”的预备工作。

然而，实际上等待在上面的是一个“物质天堂”。季风书园总部之上，是淮海路，其周边环绕着百盛购物、巴黎春天，一百永新等大型购物中心。一个物质消费主义的天堂。文化乃物质生活的剩余。一般人们不会先在这里买书，然后提着一大捆书去逛街，相反，人们更多的是在购物返回的时候，可能会顺便来到这里。在物质消费之余，顺便享用一份精神甜点。

能够从强烈的物欲刺激中抽身出来光顾书店的人，一般可能会是有相当程度文化需求的人。因此，季风书园的顾客，基本上是文化消费的主体阶层——文化小资和知识界人士。在那里可以比较容易遇见平时难得一见的文化界的朋友。其营销的也以人文艺术类的书籍为主。季风书园这一特殊的位置和书籍种类配置，可以满足这一阶层的人群的双重需求：物质的和文化的。文化小资总是徘徊于物质与文化之间，他们一手提书，一手提着刚刚买来的新款皮鞋，从这里穿梭而过，商品与书籍互相摩擦，发出某种暧昧的声响，仿佛一对情人耳鬓厮磨的调情，提醒着消费时代的文化处境。他们可以将哈贝马斯与哈根达斯，卡尔维诺与卡布季诺，一并塞进购物袋，象征着精神与物质的双丰收。这一切营造了季风书园的文化消费神话。

丿

附一
文化2003:无人喝彩

2003年实在算不上一个“文化年”。这并不是说这个年份没有文化，而是因为其他领域里的事件太过火爆。文化建设是一种缓慢的积累过程，依靠群众运动的模式来创造文化，更多的是破坏性的危险。因此，文化事件要与诸如伊拉克战争、SARS危机、孙志刚案之类的公共事件抢风头，如果没有一些外在的辅助手段的话，可以说毫无优势可言。

博客能够成为时尚，能够成为一个大的事件，与外在的辅助手段有关。如果没有若干情色写手在兴风作浪，博客的文化关注度无疑要大打折扣。不过，尽管如此，博客所创造的资讯传播平台，依然是一个极具创造性的互联网资讯模式。

另一个重要的文化事件——“华语文学传媒大奖”,其名称已经明白无误地告诉了我们，它也是借助现代传媒的力量，才变得相对热烈起来。面临着大众传媒的强烈冲击，曾经自恃清白的文学，不得不脱去其优雅的外衣，跟传媒一道跳起了风情万种的“辣身舞”。但这依然是表面风光。事实上，2003年的文学界甚为寂寥。长期的

圈养，作家们白白胖胖，对公共事件早已没有多少责任心。文学越来越“卡拉OK化”了。公众则以“冷淡”回报。虽然现在的作家们一有了快感就会高声尖叫，但在大多数的情况下无人喝彩。他们的快感与我们无关。因此，当文学期刊纷纷陷入财政危机的消息传来，广大人民群众近乎幸灾乐祸。有几位作家忽然发飙，主动自砸饭碗和撕饭票，坚决不再吃“公社大食堂”了。于是，也就成了一桩新闻。看来，在从前的那只大饭锅里，已经舀不出几两干饭来了。

在现代传媒的引诱和裹挟下，文学写作还能勉强维持着一定程度上的热闹，那么，另一些重要的文化传统的处境就不那么美妙。“三江并流”、明孝陵等申报联合国“人类文化遗产”成功，古琴被列为联合国非物质文化遗产。乍一看，这两件事都是喜讯，但与其说是胜利喜讯，不如说是这种古老的传统文化告急的信号。如果不是濒临灭绝毁灭性的命运即将来临，人们是不会想到要去保护的。北京南池子四合院的命运即是一个反证。

文化是一种极为脆弱的东西。古老的文化遗产尤其脆弱，一旦遭到破坏，即无可复原。天灾和外力的破坏，是致命的。但还有一种更为可怕的力量，在随时威胁着文化遗产的生命。所谓“外寇易御，家贼难防”。与故宫相关的几桩文化事件，都是一些丑闻。这些事情尽管依然存在争议，但鉴于当今文物破坏和流失的惊人程度，我宁愿信其有，正如鲁迅所说的，我不惮以最大的恶意来揣测中国人。

相比而言，倒是艺术领域里消息来得实在。当代前卫艺术浮出地表，其“狰狞”面目让人民群众吃惊不小，倒是显示了现代“震惊美学”的威力。而广州大学生演绎的话剧《阴道独白》中文版，也取得了跟前卫艺术同样的“震惊”效果。她向人们宣告，女权革命者不再只是“口头上”的革命者。纪录片风光无限，影像艺术天地广阔。“电影分级制”千呼万唤始出来，人们奔走相告，传达一

个并不准确的消息：我们终于可以看到自己的 N 级片了。建立在误解基础上的幻想，也不失为一桩幸福的事。但坏消息也接踵而至：香港电影同步进入内地市场。内地导演牛皮烘烘的好日子屈指可数了。

总之，文化的 2003 年，实为平平淡淡的一年。

丿

附二
文化2004：天下有贼

偶像没落，贼行天下

2004年既是文化偶像大行其道的一年，也是偶像走向没落的一年。偶像的金身一俟破败，便迅速沦落为“文贼”。“文贼”们蒙着文化的丝袜，横行于文化和物欲之城垣间，疯狂窃取名声和钱财。虽然也飞檐走壁，能耐非凡，但断然称不上是什么江洋大盗，无非是一群鸡鸣狗盗之徒而已。

偶像级的文化明星余秋雨，在本年度隆重推出自传体作品《借我一生》。书中除了施展其一贯的自我粉饰的手段外，还夹枪带棒地还击了所有对他的批评。这本书被精心包裹上一层花里胡哨的外衣，号称“记忆文学”。记忆中的一生说是“借”，却更像是“窃”，窃取了历史中的一些真实的细节，巧妙地安装在一个整体虚假的架构当中，瞒天过海地蒙人。出来混，迟早是要还的，借来的一生一旦被还原，也就跟“谎言”相去不远了。

另一位流行文化的大炮制造商，电影导演张艺谋，则在雅典奥

运闭幕式上大显身手。东捡西捞，顺手牵羊，是张导演的惯伎，只不过这一回他窃取的不再是外国电影大师的技法，而是民族传统文化中的服饰元素和音乐元素。鬼影憧憧的纸灯笼、高衩旗袍下闪烁的女人大腿和暧昧情欲的民间小调混杂在一起，像一件马戏团小丑的花格外衣，提示着张艺谋真实的文化身份。至于张导演的那部耗资巨大的风光片《十面埋伏》，则还在这些元素之上，添加了女主角那欲盖弥彰的锁骨。依靠女主角频频暴露锁骨来挽救其影片的平庸，只能说是黔驴技穷了。因此，尽管他卖得很好，却依然无法改变公众对其文化品格的鄙视。

与上述二位有所不同，央视名嘴赵主持窃的是情。窃情不算窃，情人间的事能算窃么？但被人抓住了手腕还要抵赖，那就连市井扒手都不如了。无论如何，这一事件在其后留下了一段令人回味无穷的妙语，成为年度最值得记忆绝妙好词。这正如赵主持本人所自诩的——时代的符号，一个喜剧时代的妙不可言的“符号”。

几位流行文化最具号召力的代言人的垮掉，却使广大人民群众无不欢欣鼓舞。公众通过互联网的推波助澜，将这些事件及其相关形象彻底“娱乐化”。值得注意的是，公众对这些主流文化形象的无情唾弃，决不仅仅是什么“审美疲劳”的问题，应该更加意味深长。

与此同时，“文贼”队伍一代新人在成长。“80后”写手的代表人物，新锐偶像郭敬明被指抄袭，而且其手段之肆无忌惮，令人惊讶。这位文学市场的“发动机”，如愿以偿地当上了名副其实的“文贼”。被市场激素催熟的“80后牌”文学酸果很快暴露出其劣质本性。新一代“文贼”以其惊世骇俗的举动宣告了这样一个事实：文化“厚黑主义”事业后继有人。

当然，这一切由于有惊世骇俗的“女丑事件”而统统变得微不足道。但由于这一事件并不能简单地视为文化事件，故不在此多作

评判。

有文化的大尾巴狼来了

与盗贼化的偶像们不同，一些失意的文化人开始走另一条路——装大尾巴狼。

从前些年的《怀念狼》到今年的《狼图腾》，颓靡的出版界频传狼嚎，作为对充满血性和粗犷的生命的呼唤。“小资”羊群中忽然闯进一匹来自北方草原的大尾巴狼，难免会引起一阵尖叫和骚动，于是畅销，现代生活中的郁闷的人群也精神为之一振。但倘若仔细倾听，就会发现这些个嚎叫声有几分夸张，仿佛有人在刻意学狼叫。这部畅销书，实际上表达的是狗对狼的缅怀。失去了野性的狗们，梦想回到古老的蛮荒时代，“图腾”一词即隐含了这一层意义。

《狼图腾》是一部典型的教人“装大尾巴狼”的教科书。它以一种刻意夸张的姿态，来标榜自己身体内部残存的可疑的”狼性”，甚至企图要以其嗜血的兽性来取代人性，这正呼应了当下与日俱增的民粹主义狂躁症。但这种冒充的大尾巴狼看似很凶恶，实际上无非是一群草狗，最多是牧羊犬而已。

另一匹是会唱歌的大尾巴狼，这很特别。他的名字也特别——刀郎，这容易给人造成错觉，仿佛很勇猛锐利似的。据说有多个刀郎，我不知道自己听到的是哪一款刀郎的声音。就我所听到的而言，我认为这是唱片发行商找来蒙民工血汗钱的搭档。这个音像市场的低档喇叭，除了便于流传和音量较为高亢之外，未见任何特别之处。一堆声音垃圾，因为便宜，所以卖得好。但不管怎样，垃圾也拿来卖钱总是不对的，何况多半是民工们的钱。

还有一匹会算术的大尾巴狼——郎咸平。但因为所涉为经济学

领域，娱乐性远远不够。不过从郎教授在公共媒体上的表演趋向来看，大有发展为娱乐明星的潜力和趋势。

最具罗曼蒂克的狼故事，是诺贝尔奖金得主杨博士和广州小姐翁硕士之间的奇妙爱情故事。一切进行的如同一个童话：一位扮演披着羊皮的狼外婆，另一位则扮演小红帽，但它显然是“大话”时代的童话。它朝向作为悲剧的“小红帽”故事的反向逻辑发展。两位主角很快进入角色，小红帽显得很无辜的样子，不幸被狼外婆的爱情所虏获。终于各得其所，皆大欢喜，结局比任何一场爱情喜剧来得都要圆满。看见一对新人幸福无比的样子，人民无不欢欣鼓舞，拍手称快。

接下来的一群放在“狼群”中谈论，则显得不合适，他们更像是一群聒噪的鸭子。《新周刊》，一年一度的“新锐榜”，又叽叽喳喳地登场了。这份号称新锐小资媒体的刊物，日前发起一场“保卫张艺谋”的战役，其惟一的动机只能是“恶炒”。《新周刊》代表了文化娱乐媒体的“恶俗主义”发展方向。

此间最值得一提的是保卫战的主将之一，北京大学文学教授陈晓明。陈教授的加盟，似乎给这份恶俗杂志添上了一抹浓重的文化油彩。而近年来陈教授本人与多个文化丑闻有瓜葛。如对“女丑”的吹捧、“贝拉事件”的事主之一、某女作家红包研讨会……陈教授也就成了学院批评家堕落的标本。因此遭到了互联网网民的猛烈抨击。而陈教授将这些网民斥之为“网络暴民”。在这一点上倒有点像大尾巴狼。陈教授的行为本身则成为学院学者与大众媒体在“惟利主义”和“恶俗主义”旗帜下结盟的典范，相信这将成为学院知识分子的未来走向。

综观 2004 年，流行文化似乎要比过去的一年活跃许多。我们看到，在充满喜庆气氛的文化假面派对上，各种各样的文化明星纷纷粉墨登场，疯狂跳踉。2004 年的文化大势即是进一步‘娱乐化”。

此前的“下半身写作”、“美女一美男”等文化趋向将被进一步“恶俗化”和“喜剧化”。毫无疑问，文化明星们将继续引导着大众文化的流行趋向，但人民已经学会了从“偶像们”的令人难以忍受的表演中获得快乐。文化界的人士也将从“文贼”进一步蜕变为“文化小丑”，在盛大的文化喜剧中扮演各自的角色。这是文化娱乐化趋于成熟的征兆。

富于启示性的是，日前，搞笑大师周星驰受聘到某高校任教授。这一事件表明，喜剧性正在向文化生产的源头上渗透。喜剧化的教育将培育巨大的搞笑市场。喜剧时代的脚步越来越近了。这一切对于广大文化消费者来说，实在称得上是一件“挺美好的事情”。

附三
文化 2005 谁主沉浮

刘心武：红学盗墓人

“红学家”将《红楼梦》做成木乃伊，他们自己则装扮成红学的“守墓人”，任何试图靠近的人，一律受到严格的盘查，除非持有“红学会员”的特别通行证。依靠学术垄断，“红学家”们掌握了《红楼梦》研究的学术“行规”。他们不愿意他们精心看守的木乃伊暴露在光天化口之下，担心它会被“风化”，自己失去了饭碗。学院学者们貌似在作“正常的学术研究”，却更像是《皇帝的新装》里的那两个骗子一样，成天忙忙碌碌，实际上是在编织谎言。垄断的必然是腐朽的。无论是市场、权力、还是学术，都是如此。

刘心武本靠说书糊口，却突然心血来潮，跑到“红学”的地盘来乱掘一气，结果招致“红学家”的一顿暴打。刘的“红学”虽没有章法，但由于他的说书人出身，却也把一部古老的言情小说演绎得天花乱坠，引来了诸多看客的喝彩。这在那些守墓的“红学家”看来，刘心武的行径如同“盗墓”。好心的人担心这样一来学术滑

坡和学理失范。甚至“红学家”认为刘没有资格研究《红楼梦》和不可以把自己的观点向公众发布，以致谬种流传。问题是，多年来学界的的学术水准低劣，恰恰是学术垄断的结果。学术规范并不是靠那些可疑的学术权威们的“家规”。况且《红楼梦》本就是一部小说。小说家谈小说，天经地义。比起“红学家”的僵死言说来，刘心武至少使学术变得有趣了。更有意思的是，刘心武似乎并不满足于“小说家言”，他还试图把从秦可卿入手解读《红楼梦》的方法变成一门“秦学”，这就是刘心武的庸俗一面。

在文学市场日见凋敝的今天，刘的《红楼梦》解密无疑是一针兴奋剂。然而，公众的文化狂热往往是舍本逐末。刘心武成了学术明星，《红楼梦》反而被忽略了。

叶辛：超级文抄公

“文贼四起”之风愈演愈烈。前些年，公众对于“文贼”现象往往痛心疾首，知识分子、学者、作家这一类人，在公众心目中还扮演着社会良知和道德楷模的角色。现在，公众对他们早已不抱这种希望了。公众的愤怒也就如同面对一个普通窃贼时所表现出来的愤怒差不多。从道义上看，文人抄袭实际上比一般盗窃还要恶劣。

作为中国作协副主席的叶辛涉嫌抄袭，这一消息刚刚传出，这就好比听有人告诉你一个千万富翁在超市偷手纸被抓了一样，谁都不相信是真的。但判决一出，举世哗然。叶辛本人却在喊冤。他称自己最大的错误在于自己没有看清合同，抄袭责任本不该由他来承担。可见，叶辛实际上早就预知自己的行为有侵权抄袭之嫌，而他所想要做的，并非回避抄袭，而是想着怎样有效地逃避抄袭行为的责任。他后悔的不是自己的抄袭，而是抄袭了却没有成功地逃避责任。如果官司赢了，看来他是不会有任何愧疚的，也不会“做贼

心虚”。

有意思的是，叶辛还进一步提醒他的同行们，今后在处理改编作品的著作权的时候，要形成书面文字，避免有后遗症。这位副主席的谆谆教导，确实值得作家们好好学习。而且，作家们确实也能够立竿见影地领会其精神。一伙在九寨沟参加笔会的知名作家，在游山玩水之余，也没有忘记交流叶辛案的心得体会。一位年轻作家称，“应该和影视公司签好合同，合同里面一定要说明所借用资料的版权由公司承担。”可见，他们最担心的是自己在事情败露之后，会输掉官司。他们只是希望能够合法抄袭。

看来，“合法地抄袭”已经是主流作家们的共识。既然作家们依然普遍抱有这种想法，可见他们早已无耻成性。这些潜在的“文贼”，即便没有作案，却早已存了贼心。既然如此，我敢料定在叶辛之后，肯定还会有更多的人要以身试法，而且，他们会做得更加隐蔽和更加具有“合法性”。

底层关怀：学术圈地运动

精英知识分子的“学术圈地”运动进入了一个新的阶段，他们的话语马脚开始以大跃进的速度，踏入了“底层”这一辽阔的领地。

此前，知识分子的话语领域主要停留在精英话语的牛圈里，为了争夺文化上的话语“领导权”（这是他们喜欢使用的一个词），而互相指责和倾轧。20世纪90年代以来的一系列文化论争，诸如人文精神和“后现代”之争、新左派和自由主义之争、“民间写作”和“知识分子写作”之争、“纯文学”性质之争，都在不同程度上表现出话语权力和话语资源的争夺。“现代性”、“后现代性”、“全球化”、“后殖民主义”等语词和概念的解释权，都是争论的焦点。如今，精英文化领域内的学术资源业已瓜分完毕，各方

基本上势均力敌，或者两败俱伤。他们必须动身去寻找更丰富的资源。“底层”显然是一处辽阔而又肥沃的土地。

“底层”,根据不同需要,或被称作“民间”,或被称作“弱势群体”。其最具诱惑力之处，在于其道德上的优先性。在攫取道德资源方面，“新左派”相对要身手敏捷得多。鉴于他们在“理性”、“文化”、“美学”诸方面的资源匮乏，“道德”的自我标榜也就成了他们最为迫切的资本要求。尽管他们实际上身处社会金字塔的顶端，底层的道德优先性足以舒缓他们内心的道德焦虑。而他们所做的却是，一面担任文化官员和学院精英，一面紧紧拉着当权者的衣襟，共同疯狂攫取农民的土地，并将农民赖以为生的“物质家园”改造为自己的“精神家园”，在那里表演“归田”和“农耕”的喜剧,同时冒充“底层代言人”。

另一方面，“底层”还是一块“沉默的大地”。底层的沉默性，勾起了精英知识层的“代言”冲动。但从几篇相关的文献来看，所谓“底层关怀”的人士，实际上关怀的是如何将“底层”转化为其“知识言说”的生产资料，也就是考虑如何将“底层”纳入他们的知识生产体系中。看看他们的文章标题就知道，标题往往是“底层的××表达如何可能”。

《无极》混乱的视觉秀

《无极》的场面确实够大的，牛、人都很多。可是细看下来却发现，导演真正要调度的只有5个人。但这5个人的事情也够多的了。故事线索重重叠叠，缠成一团。阴谋、爱情、仇恨、宽恕、杀戮、牺牲、自由、命运……乍一看，陈凯歌好像要一部电影里把世界上所有的事情都讲完，这种“无极叙事”结果只能是一件都讲不清楚。自己心里没有故事，老想着别人的故事，把各种各样的商业

大片中的故事元素都捞过来，拼凑在一起，靠花里胡哨的特技画面来缝合。这样，整部影片看上去就像是女主角倾城身上的那件华丽的袍子。袍子上缀满了导演能想到的所有好看的东西，但却不像是件衣服，穿在身上也很别扭。

女主角倾城本人也像是一件古怪而又华丽的袍子。倾城好歹也称得上是美人，五官和身材，分开了看无可挑剔，合在一起，总觉得有那么点儿不对劲，好像少了点什么。整个《无极》的品质也是如此。各种因素分开来看，也还过得去，但硬生生拼凑在一起，就是一个平面的图像连缀。情节支离破碎，不仅线索混乱，而且屡屡被莫名其妙的“为特技而特技”所打乱。单从特技和视觉效果上看，《无极》做得不错，与好莱坞的技术也相去不远。可见，特技并非难事。但没有艺术灵魂的特技，却是致命的，它只能带给电影图像以苍白和空虚，能给人一些感官觉震颤，但却不能触动心灵。看完之后的总体印象是：导演用象牙做了一副棋子，但他却乱下一气。

如果以票房作为商业影片的惟一指标，我相信《无极》是成功的。但这种原始形态的商业理念，即使是在纯粹消费性的商品文化中，也早已是一种广遭质疑和批判的理念。商业营销上的过分夸张的渲染，并不符合现代商业伦理。原始低劣的娱乐生产方式，它势必令娱乐文化的生态愈加恶化，最终会葬送商业电影的前途。

馒头血案：两代人的文化对决

北公爵无欢在少年时期被人抢走了一个馒头，便结怨在心。怨恨毁了无欢的生活，使他心理扭曲，自己得不到欢乐。长大之后，他有权有势了，便要欺压弱者，奴役他人，为自己的复仇计划当奴隶，导致二十年后的一场复仇血案。对于电影《无极》中的这一情节，许多观众感到不解，觉得一个馒头不至于酝酿如此深仇大恨。

然而，如今看来，这实在是再真实不过的了。电影的这一情节，简直就是对“馒头讼案”的绝妙比喻。

20年前，陈凯歌、张艺谋等人像一群盲流一般，为其处女作《黄土地》疲于奔命的时候，其处境跟今天的胡戈也相去不远。他们面临着资金短缺和权威贬损的双重困境，但他们有着颠覆正统电影模式的雄心和年轻人对艺术的热情。新一代电影艺术的如是诞生。今天，轮到他们自己面临挑战了。历史仿佛永远在轮回。面对新一代人的反叛行为，陈凯歌们选择了站在权力的一边，站到了当年的自己的对立面，扮演了自己的敌人。《无极》陈凯歌成了《黄土地》陈凯歌的敌人，不仅是艺术上的敌人，也是现实权利上的敌人。

电影《无极》给我们的教训是，无欢的怨恨既毁了自己的人生欢乐，也毁了别人的人生欢乐。他的结局是悲剧性的。不过，陈导演虽然在《无极》中给观众上了一堂深刻的人生观教育课，但他本人似乎并未从无欢的悲剧中汲取教训。陈凯歌认为胡戈的一部戏仿作品侵犯了他的权利，抢了他的“馒头”，以致要起诉胡戈。如果说少年倾城对少年无欢的恶意欺骗，使无欢“失去了一次做好人的机会”，那么，胡戈的善意调侃是否也会使陈导演走上不良的人生道路呢？他的“金手指”所指向的有会是一个什么样的结局？陈从胡戈的善意调侃中感到了屈辱和愤怒，而并未领会其中的幽默和乐趣。他正在给胡戈穿上“侵权”的“千羽衣”。

“馒头讼案”似乎正在现实中重演电影中的人生悲剧。无欢的“馒头悲剧”就是正在发生的现实。成为陈导演与胡戈之间的关系的一个寓言。它甚至是人与人之间任何不对等的权力关系的寓言。

胡戈化腐朽为神奇，将《无极》中一堆七拼八凑支离破碎的情节，组织成了一个完整的、引人入胜的故事，其中包含了他对电影《无极》的批判性的理解。这一“变废为宝”的工作，非但没有得到陈凯歌的认同，反而遭遇诉讼，这实在是匪夷所思的事情。然而，

网民和普通观众却如同了胡戈的作品，并在互联网上为胡戈铺上了虚拟的“红地毯”。相比之下，陈凯歌脚下的“红地毯”反而显得不那么真实了。一个时代结束了。

“馒头讼案”的结果究竟如何，尚不得而知。事实上也无关紧要。但在这一事件中，陈导演所表现出来的种种倨傲、粗鲁和霸道，实在与他自己所声称的“和谐社会”格格不入，也与现代文化商业的市场精神背道而驰。即使陈凯歌因“馒头事件”感到伤害，但由此引发怒斥和诉讼，则只能说，他本人正在现实中扮演无欢的角色。无欢式的怨恨的“金手指”已经举起，但正如电影《无极》中所告诉我们的那样，它同时也必将伤害到怨恨者本人。现实中的“无欢”将失去他的欢乐。

白韩之争：文学保姆的终结

另一场对决发生在文学领域。身居高位的文学评论家白烨与“80后”时尚写手韩寒之间发生严重口角。

号称“80后文学保姆”的白烨同志，执掌“纯文学”的加冕仪式，又对“80后”一代文青关爱有加。他发布一番高论，旨在为“80后”作家登上“纯文学”的祭坛发放通行证，同时，也宣布了若干条例，不肯轻易发放。

但韩寒显然对赛车执照的兴趣胜过作协会员证。白烨过于文学纯粹性的一番婆婆妈妈的劝诫和保姆式无微不至的关切，消失在跑车马达的轰鸣声中。非但如此，韩赛车还在身后扔下一串恶毒的咒骂，扬长而去。韩寒的“粉丝”们仍不依不饶，连日到白烨的博客上叫骂。

慈眉善目的白前辈显然没有见过这种场合，一时间目瞪口呆。等回过神来，只好匆匆关闭了自己的博客，高挂免战牌。实际上要

在博客上阻挡那些不中听的留言，只需关闭其留言功能即可。白烨显然对网络技术不熟，却连同自己的博客一起关闭了。这种“自杀式”的对抗，暴露了白烨在网络技术上的劣势。而韩寒的“粉丝”们大多是 80 后的年轻人，互联网的一代，不仅精于网络技术，而且精于网络上的口水战。从网上言论看，白烨几乎是在口水中挣扎。白批评家确实是白批评了。由此可见，在互联网时代，技术劣势是致命。看来，要想统领先进文化，首先得掌握先进生产力。

白烨的支持者虽然少，但多半是在文化界有点身份的人物。不过，他们主要还是依靠自己手中所掌握的平面媒体，发布一些四平八稳、不知所云的陈旧感慨，而且这种感慨，九斤老太早就发过很多遍了。年轻一代人对前辈们的温柔体贴，精心呵护，非但不感恩戴德，反而忘恩负义，恶语相向，这确实是令人费解的事情。但这一切实际上早已是一个幻象，只不过那些文学前辈们长期习惯于传统媒介的垄断性的身份，依靠制度所赋予的权威对文学指手画脚，沉浸于“神圣文坛”的幻觉中而不自知。且不说这些前辈们的“关爱”都有自己的利害打算，或多或少都有名誉和商业利益的动机，即使是一片苦口婆心，那些训诫对于韩寒们来说，如同对一个赛车手说要注意安全，不要超速行驶一样。

企图靠扶持新生的一代来赚取文学资本，不是一件容易的事情。“80 后”一代虽然常常装得很乖的样子，表面上渴望前辈的提携和扶持，实际上他们心底里早就不需要保姆。一旦幻象被打破，权威的真相就露出来了。建立在制度威权平台的老规则已经失灵了，新一代人早已不愿意“受戒”。不错，这些飙车暴走的一代人，自然是妄自尊大，品格可疑，但是，拿骑自行车的思路来规训跑车，即使不被撞倒，也只有嗅汽车尾气（韩寒称之为“屁”）的份。然而，那些叽叽歪歪的前辈们，一个个总要等到挨了骂，被挤爆肚皮扯出肠子勒脖子，才明白这个道理，这实在是前辈们的不幸。

丿

代跋：
批评是一个及物动词
——文化批评家张闳 访谈

采访者：张弘（专栏作家，文化记者）
受访者：张闳（文化批评家，同济大学文化批评研究所教授）

张弘：你近年发表的一系列文化批评文章，如《荒芜化的上海文化生态》、《上海的文化舌苔，或空空荡荡》、《知识泡沫时代的学院文化堕落》等，在文化界引起了轩然大波，事先料到过会有这样的反响吗？

张闳：有轩然大波吗？呵呵，我没有感觉到嘛。其实，我的文章里所说的，不过是一些大家都司空见惯、心知肚明的事而已，我没有觉得有什么特别值得惊讶的地方。更严重的情况可能还没有被说出来哩。也许我的语气比较尖锐一些，但众所周知，文化界的皮是比较厚的，不尖锐一点，是不会有什么触动的。但愿真有“轩然大波”，能够搅动文化界的一潭死水。

张弘：从你以前的批评文章来看，虽然也很尖锐和激烈，但不是针对某一批人，最近的一批何直接指名道姓，“图穷匕首见”呢？

张闳：说得这么恐怖！呵呵，当我是刺客啊！尖锐、激烈是我一贯的批评风格，但以前不太表现在文字上。倒不是我不想写，而是写了没处去。直截了当的媒体批评的发达，实际上近几年的事。实现批评的尖锐化，需要两个条件，一是对象的具体化，二是独立言论的空间的扩大。近年来，公共媒体独立言论的空间明显增大了，这使我的批评相对有了更多的表达的机会。与此同时，文化界无耻化的倾向也暴露得更为充分了，这给我的批评提供了丰富的对象。

公共媒体热衷于追求关注度，而越是丑陋的事物，或者越是怪异的事物，就越容易引起人们的关注。此前，这种现象只发生在公共新闻事件方面和娱乐界，如今已经传染到文学、学术等通常被人们看做是比较纯洁的领域了。文化界人士的无耻表演，由于有一层学术、艺术、知识等美好事物编织起来的华彩外衣的包裹，不容易为一般公众所识破，因而，他们的表演往往更加肆无忌惮。文化丑行不易察觉，但其危害性却更加严重，尤其是对一个民族的精神上的腐蚀，这是其他任何领域内的丑恶现象所无法相比的。我把这种现象称之为“文化萨斯”。知识分子的“咳嗽”比一般民众更剧烈，唾沫星子也更多，文化病毒也就更容易传播，危害更大。

批评从根本上说，是一个及物动词。不及物的批评等于是对着空气耍剑，花招好看，没有意义。还有一种批评，虽然及物，却毫无杀伤力。这种批评更像批评家在给别人进行“语言

抚摸”。这种现象在文学批评界极为常见。批评家与作家之间互相进行精神抚摸，不仅言辞上没有锋芒，甚至连指甲都精心修剪过了，生怕一不留神伤了对方的细皮嫩肉。也有一些发狠话的，声色俱厉，但没有具体针对性，色厉内荏地咋呼了半天，都不知道他在说谁。结果是谁也不认为是在说自己，要么谁都装作没听见。这种风气在批评界很普遍，大家早已习以为常。但看看上世纪二三十年代，文化界的人士之间的批评相当激烈，有时甚至是短兵相接。在我看来，激烈的、直接的批评，是维持健康的文化生态的重要条件。没有这种批评，文化肌体将丧失必要的解毒力和免疫力。

张弘：感觉你对上海文化的批判和上海文化圈的批判虽然很犀利，但是，作为一个生活在上海的文化人，你不可能对它没有任何感情。可否说说你的这种复杂心态？

张闳：你说得对，我的感受确实是复杂的。我虽然是外省人，但老实说，我喜欢上海这座城市。我在上海生活了 16年，其中有一度过得相当艰难，而且，我也有机会去其他地方工作，但我依然留在这里。我对这座城市的许多地方都充满感情。同时，我在这里还有许多朋友。但这一切并不妨碍我对它的批判。我不会去批判一座于我毫不相干的城市，也不会去批判一座我毫无兴趣的城市。对上海的批判，并非有意要跟它过不去，而是因为比较了解这座城市，了解它的优点，也了解它的缺点。即使是与我所批评的对象之间，也没有什么私人恩怨。有积怨的就批，有交情的就捧，这在一个批评家身上应该说是最恶劣的品格。

张弘：你认为人本精神（或人文精神）在上海已经堕落了吗？为什么？

张闳：这个问题比较复杂，很难简单回答。所谓“人本精神”（或“人文精神”)，有各种不同的层面。毫无疑问，上海是一个商业气息很浓重的城市，这一点常常成为人文知识分子控诉它的一条最重要罪状。但在我看来，商业文明本身并不是罪过。商业文明也是人类文明的一种，并不先天地处于道德劣势地位。人类在商业行为中所表现出来的精明、灵活、诚信、吃苦耐劳精神和创造性的智慧，也是人类美好的品质。并且，在商业契约关系中，蕴藏着现代公民社会和政治制度的胚胎：个体之间平等的契约关系。正因为如此，上海曾经是中国现代文化和初期公民社会的策源地。没有以上海为基地的现代物质生产，中国的现代文化是难以想象。而现在，上海问题的症结在于其经济和文化不协调的畸形发展。我曾说过，它是“经济的巨人，文化的侏儒”，形象相当滑稽。

商业也有商业的文化。在我看来，商业完全有可能以一种更加人性化的面貌出现。虚假的市场经济带来的物质泡沫，其功能可能远离了“人本”，成为国家主义政治的形象广告。比如，磁悬浮列车，就纯粹是一条交通恐龙，烧钱火炉。几乎很少有人能够享受其速度所带来的便利，惟一的功用就是花巨资向世界夸耀我们对速度的占 有。陆家嘴高楼的高度和磁悬浮列车的速度，均可看做第三世界国家在所谓“现代化”情结支配下的病态的症状。

现在的问题关键并非物质文化或商业文化的泛滥，而是社会公正。没有以社会公正和健全法制为前提的商业繁荣，显然只能以牺牲一部分人的利益为代价，资本的积累难免会变成对

弱势群体的疯狂掠夺。完全市场经济必然伴随着公正的和有法制保障的制度。但如果将社会公正问题简单地归咎于商业文化，这是一种病态的思维。一些人文知识分子在这个问题上表现出严重的人格分裂。在公开言论中，做出一副特纯洁、特清贫的样子，用后脑勺对着商品和金钱。但一转过身来，却急不可耐地向物质献上热吻。他们住在高层之上关心底层，然后为自己的高尚所感动。我相信，他们常常被自己的物欲所折磨，陷于贪婪的罪孽感中，而沉浸于“关心底层”的“高尚”表演，并自我感动，则是一种代偿性的心理自慰。

张弘：鲁迅曾云：“海派文人近商”，我认为可以从两种意思来理解，一种“近”是投靠、依附，另一种“近”是文人本身就接近于商人。你怎么看这个问题？

张闳：鲁迅说的是旧上海的情况，如今的情况可是大不相同了。半个多世纪以来，上海的文化局面和品格已经被彻底地改造过了。上海的文化人自然本能地有商人气，但他同时还染上了浓重的官僚气，不仅是近商，同时也近官，甚至是越来越近官。在这个中国特色的市场经济的时代，与权力的亲近并非对权力欲的简单满足，它同时也意味着走上了一条更为便捷的财道。如果仅仅是简单的近商，无论是依附还是接近，我觉得这都没有什么不能理解的。成熟的市场有其公平的交换规则。问题在于这种官商合一的状态，实际上是在商业规则中有引进了一条权力规则。这就成了“第二十二条军规”，让人们无所适从。只有那些在权力圈和市场中都能够应付的人，才能够如鱼得水。事实上上海的文化人有很多具有这种双重能力的人。一方面，上海的官商合一的文化，培育了上海文化人的这种双

重人格，另一方面，也可以说是上海人的这种精明善变、妥协求全的双重性，创造了这种病态的上海文化。

张弘：学院文化的堕落应该是一种普遍现象而并非上海所独有，为什么你惟独针对上海发难，难道上海的情况比别的地方更严重，性质更恶劣？

张闳：肯定不是。我甚至相信，还有很多地方的情况比上海要糟糕得多。但这并不能成为我不批判上海的理由。之所以批评上海，我在前面已经说过了，首先是因为我对上海比较熟悉。情况不熟悉，难免会出现判断失误。而其他地方的文化批判，应该由那里的批评家来承担。每一种文化都应该有它自己的批评家。但是，据我所知，除了少数大都市之外，外省的独立言论空间更加狭窄。独立立场的批评家要发出自己的批判之声将更加困难。外省的知识界本就狭小，批判型的知识分子数量甚少，也相对缺乏独立言论的舆论空间。这样，文化界人士选择的余地就更小，或者只能依附于主流文化制度，进而导致批判精神严重萎缩。我看到有一些外省的同行们，在逼仄的言论空间里发出孤独的批判之声，我对他们心存敬意。

还有一点，上海在当下中国的文化格局中据有至关重要的地位。上海文化虽然缺乏活力，但由于城市地位的传统，它的文化影响力依然不可低估。近年来，在中国大陆的新一轮的发展狂潮中，上海扮演了一个十分重要的角色，它几乎成了一个样板。它的经济建设和文化建设，都将对其他省份产生影响。比如，上海有一外滩，其他城市也纷纷搞“外滩”，哪怕城里只有一条臭水浜，也要刨出个“外滩”来。上海有东方明珠，于是，各地“西方明珠”、“南方明珠”、“北方明珠”也纷纷

矗立起来。上海对建筑高度和灯光工程的追求，更是贻害无穷。我们老家一小县城，一般人连电灯照明都困难，但政府也搞起灯光工程来。霓虹灯不多，而且电力不足，一闪一闪的跟鬼火似的，看着都瘆人。由此可见，上海发展建设中所暴露出来的弊端，在其他地方都将出现或已经出现，而且往往会更加恶化。因而，上海批判在相当程度上也意味着中国批判。

张弘：从你的观点中来看，你对上海的文化建设有着自己的独特看法，那么你认为上海的文化建设应该从那些方面着手？具体应该怎么做？

张闳：上海的文化建设具体该如何做，这不是我的事。比如说，我是一位电脑用户，而且对电脑有比较高的要求。我批评电脑制造商的设计不合理，没有人性，难道说要我去做一台电脑吗？或者要我去跟厂家说电脑该如何做吗？但是，正如我对电脑有某种基本要求一样，我对一个城市的文化建设当然也会有一个基本的看法。这一点，我在《荒芜化的上海文化生态》一文中略有涉及。其实，我的意见很简单。文化建设不同于物质生产，不能像管理企业一样管理文化事业。以往某处文化建设比较落后，人们往往会将过错归咎于文化当局管理力度不够，重视得不够，关心得不够……但我认为情况很可能正好相反。文化生产一般是文化人个人独立从事的工作，比如作家写作。写作恰恰是不能管得太多的事情。老有人在边上看着你写东西，关心你写什么，写得怎样，等等，你还写得下去吗？一帮文化官员不懂装懂，自作主张地要这样，要那样，文化就要被整死掉。文化的没落，很可能是管得太多的缘故，至少上海的情况我觉得是这样。在学院学术方面，则依然是高度的国

家计划学术。学院蜕变为国家学术生产的工场，而且是一个知识组装车间。国家文化机构向学院订购学术，学者接订单，按照国家观念的需求，以最快的速度交货。这种高速膨胀的学术，实际上是一堆知识泡沫。

文化生产跟物质生产不同，文化是一种有生命的东西，它要求有广阔的生存空间和自由舒畅的精神空气。上海显然比较缺乏这种氛围。这座城市很庞大，但文化的生存空间却十分之逼仄，与这座城市的规模极不相称。此前，我很少在上海的媒体发表文章。这也未必是我就一定不能在发表，而是我不太愿意选择上海的媒体。那种陈腐的空气令我呼吸窘迫。现在，在媒体激烈竞争的压力下，上海也开始有一些新锐媒体出现，这一点令我感到一点欣慰。但比起南方和北京的媒体来，它依然显得较为陈腐。有一段时间，我更多的是依靠互联网媒体发言。互联网的相对独立和自由的言论场所，我感到格外的畅快，它几乎接近我对文化空间的理想。这也是我与一帮朋友一道创办《文化先锋网》的初衷。

张弘：这一次对于上海文化和上海文化圈的批评会不会让你在上海文化圈中被孤立？你的这一次行为可以算是“出格”，如果还有其他后果，你以后还会破坏文化圈中的潜规则吗？

张闳：孤立？不孤单地立着，难道要跟人群勾肩搭背地立着吗？真正的批评家永远是孤立的。扎堆儿的批评家决不是好的批评家。批评的第一要务，即是保持独立立场。任何人、事、文化现象，都有可能是批判的对象。在以往的学习和工作中，我与文化界有了比较多的交往，认识了许多人。这成了我的批评工作的一大负担。与人熟识，往往会碍于情面，不愿做

出激烈的批评。当然，一个优秀的批评家是不会受这种世俗人情的约束的，但我还未能完全做到，还没能达到这种境界。我跟自已的学生说，如果你要做一个好的批评家的话，最好是文化界一个人都不要认识。所以，不存在你所说的我“被孤立”的情况，而是只能是：我本身注定就要选择“孤立”的立场。再者，我没有觉得我的行为有什么“出格”之处，相反，我是在恰如其分地履行一个文化批评家应有的职责。如果这种批判行为被认为是“出格”的话，那么，这正好佐证了我的批判的正确性，因为它恰恰证明了上海的文化生态是不正常的，不健康的，它不能容纳批判的声音，或者只会对批判的声音作出一种病态的反应。

我不会因为任何外部情况来改变我的立场和行为方式，相反，是我所批判的文化环境需要改变它的显性的或潜在的规则。批判是我永远的立场。在未来的日子里，我也不会改变。如果说要有什么变化的话，只会变得更加尖锐，更加广泛和更加具有针对性。情况就是这样。



独角鲸 文丛

独角鲸：栖息于近海，有时深入北极河流。灰色，有斑点。长约3.5～5米。雄鲸的左齿发育成一根直的獠牙，从上唇下伸出，长可达2.7米。獠牙的功能不明，据信是性选择的结果。在中世纪以为此獠牙是独角兽的角。



四海之内皆兄弟也





荣誉出品
湖南出版投资控股集团
营盘兄弟文化（北京）有限责任公司

独角鲸文丛　第一辑

01《文化街垒》张　闳　著
02《抒情的盆地》敬文东　著
03《文化麦当劳》王晓渔　著
04《古典下的秘写》郭灿金　著

湖南出版投资控股集团
营盘**兄弟文化**（北京）有限责任公司

编审委员会
主任：张天明
委员：张光华　弘　征　朱树诚
　　　李永平　周　实　王　平

责任编辑：谢不周　王　平
整体设计：周　六

